الوعي الجمالي

عند العرب قبل الإسلام

الدكتور فؤاد المرعي

مطابع ألف باء

الوعي الجمالي

عند العرب قبل الإسلام

الأبجدية
للنشر

الجمهوريّة العربيّة السّوريّة
دمشق - قصور
ص . ب : 4428 .
برقياً : أبجدار .
تلكس : 412059 TAJ SY .
هاتف : 455720 .



الطبعة الأولى

1989

1000 نسخة

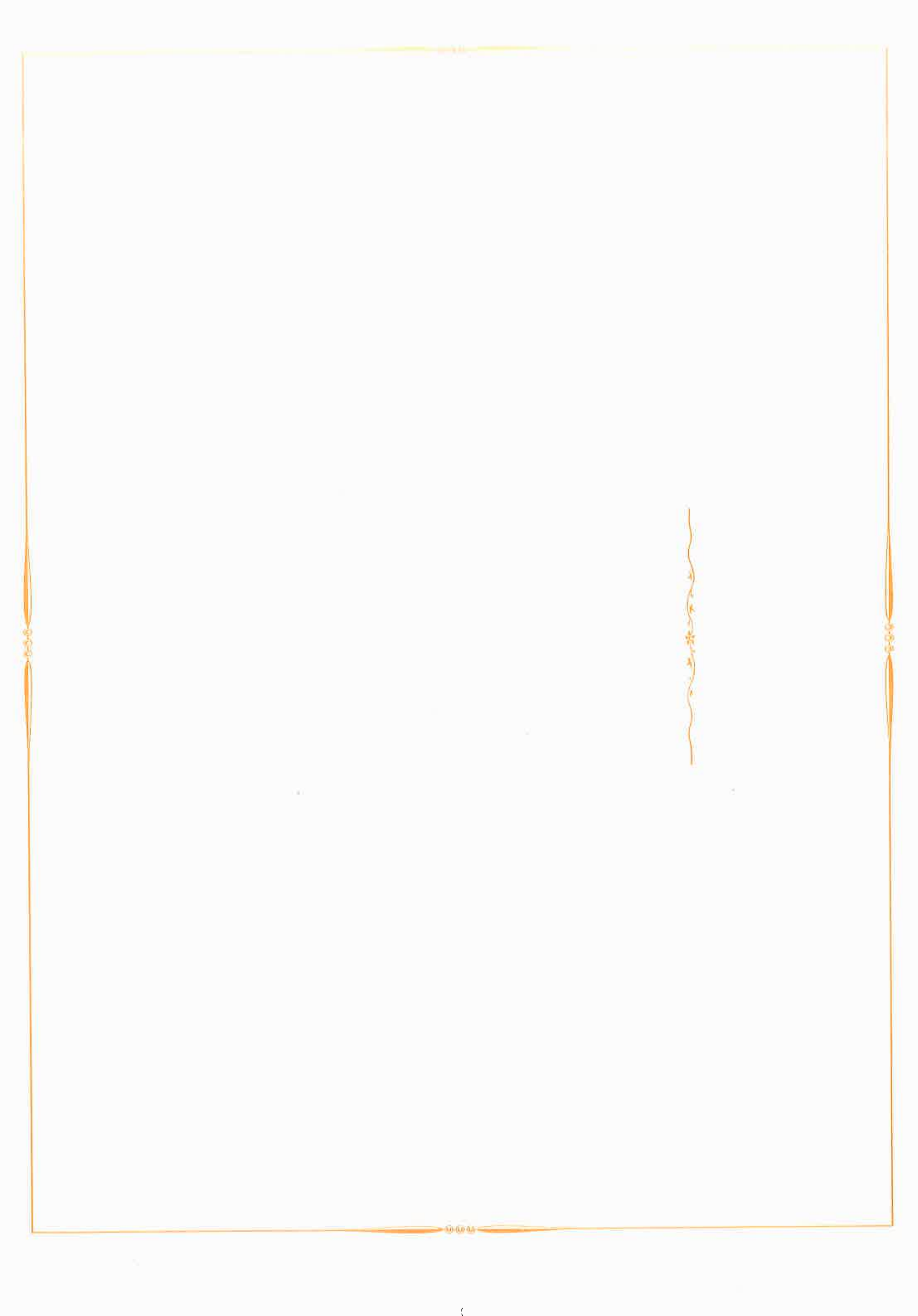

الوعي الجمالي عند العرب قبل الاسلام/ فؤاد مرعي
ط1. ـ دمشق : دار الابجدية ، 1989 .
ـ 109 ص ؛ 20 سم .
1 ـ 1009ر811 م ز ع و2 ـ العنوان 3 ـ مرعي
مكتبة الأسد الوطنية
رقم الايداع ع ـ 393 ـ 4 ـ 989

* **التصميم والاخراج والتنفيذ** : القسم الفني في الابجدية للنشر .

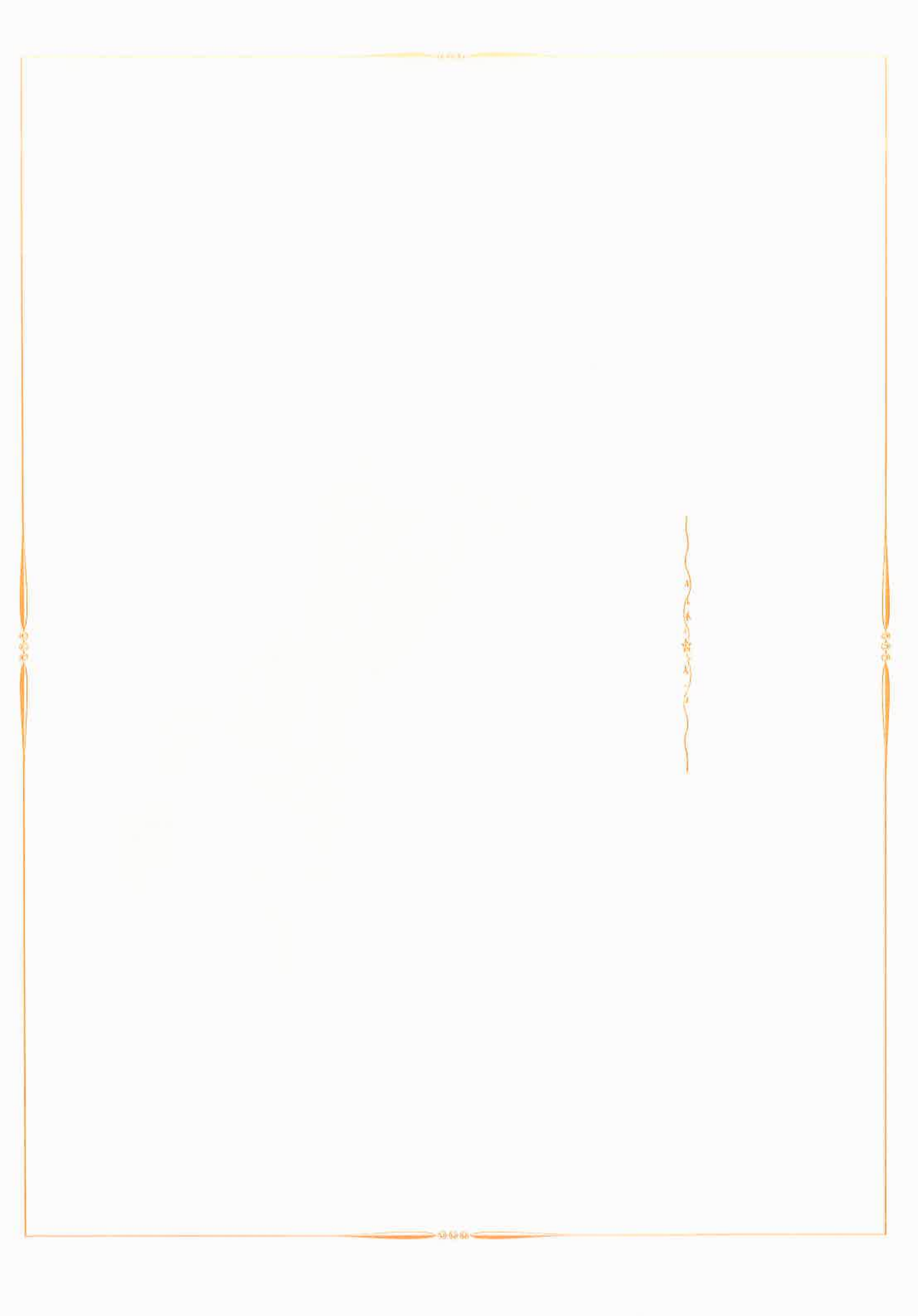
* **التنضيد الضوئي** : مؤسسة دبس للتنضيد الضوئي .

* **التصوير الطباعي** : زنكوغراف الشام .

مطابع ألف باء الأديب



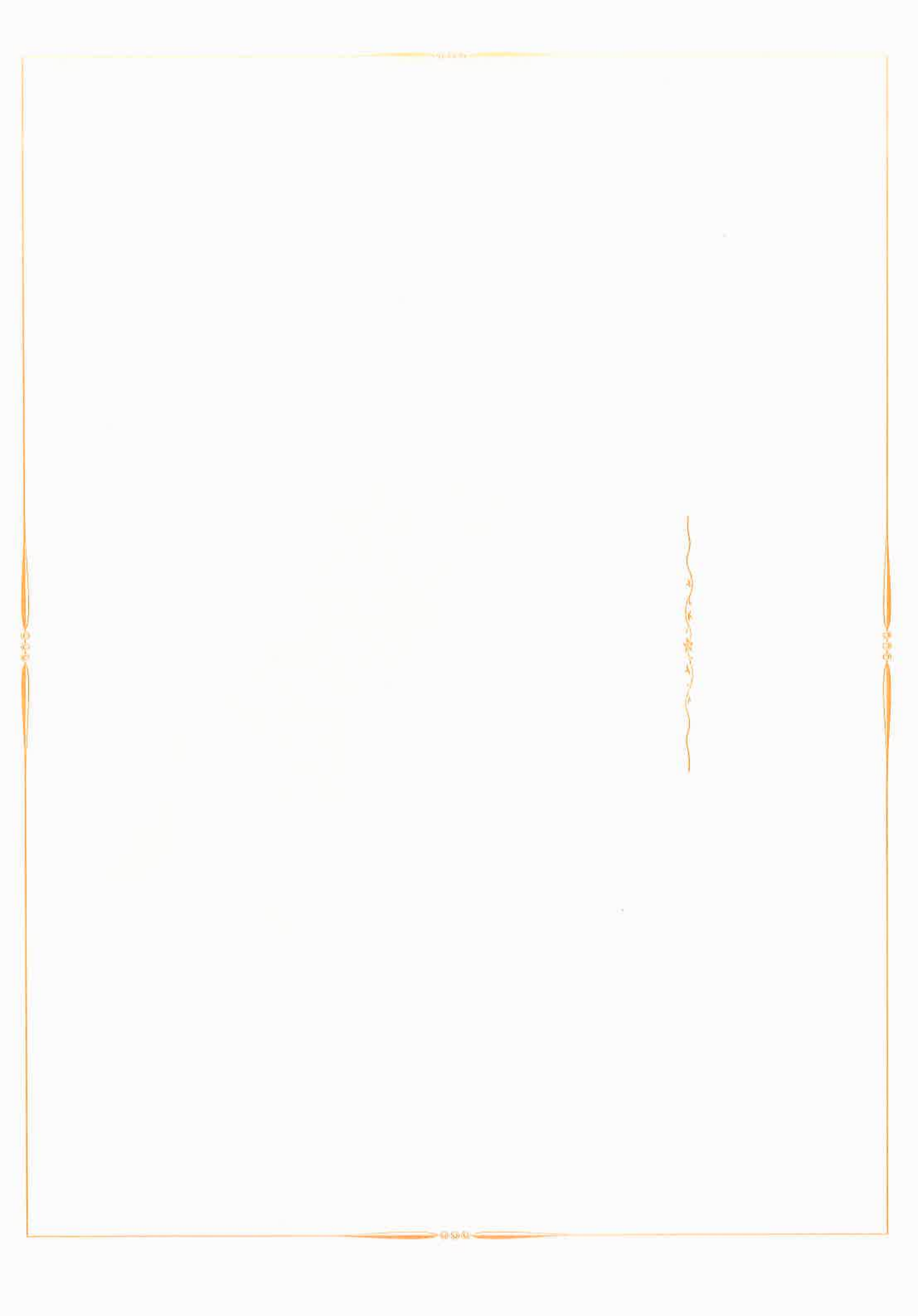
فهرس



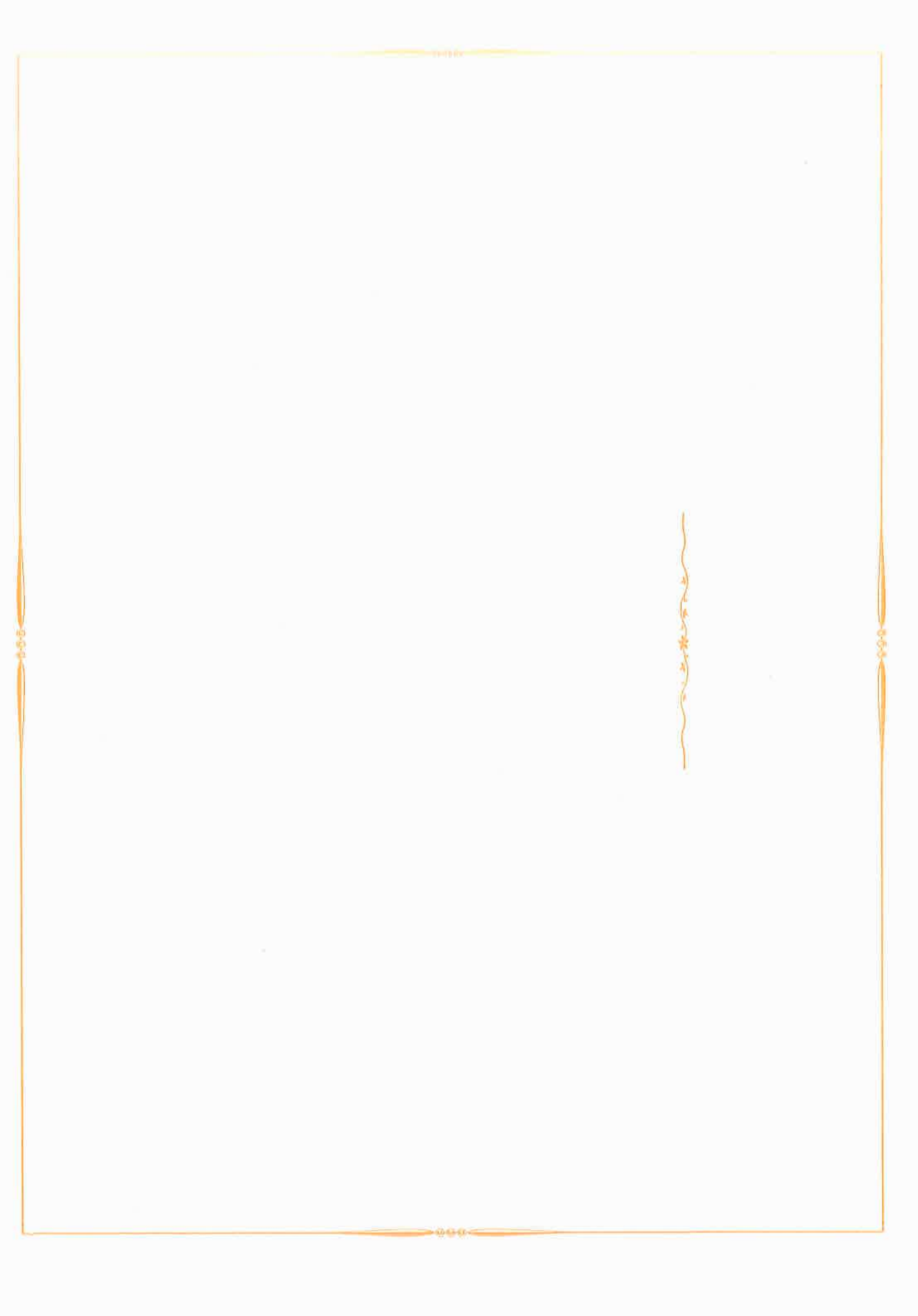
أتقدم بالشكر الى جامعة حلب وكلية الآداب فيها لاتاحتهما لي فرصة التفرغ للبحث العلمي.

وأشكر جامعة اكستر وقسم الدراسات العربية والاسلامية فيها لما قدماه لي من مساعدة في انجاز هذا البحث. كما أتوجه بالشكر الى الأساتذة والدكاترة اعضاء هيئة التدريس في قسمي اللغة العربية في جامعة حلب والدراسات العربية والإسلامية في جامعة اكستر الذين قرأوا هذا العمل وأبدوا ملاحظات قيمة كان لها دور كبير في تحسينه.

فؤاد المرعي



المقدّمة



من الاتجاهات الرئيسة في الدراسات الجمالية المعاصرة الاهتمام الكبير بالأفكار الجمالية والفنية التي نشأت في المراحل المبكرة من تطور الحضارة عند شعب بعينه بوصفها وعي هذا الشعب الذاتي لابداعه الفني ووسيلة من وسائل ادراك ماهية هذا الإبداع المتميزة.

ولقد تجلى هذا الاتجاه في حياتنا الفكرية المعاصرة في عدد غير قليل من الدراسات والبحوث[1] التي حاولت استخلاص نظرية الابداع الفني والأفكار الجمالية المبثوثة في الأدب العربي ونقده وفي الكتابات الفلسفية والدينية المختلفة فالأفكار الجمالية والفنية مفتاح أساسي من مفاتيح فهم غايات الأدب العربي القديم ووسائله. والمصطلحات التي استخدمها القدماء تحدد فهمهم الفن وتفسيرهم له. وهي تمكننا، الى حد معلوم، من الحكم على مدى وعيهم لذوقهم الجمالي والفني. أضف الى ذلك أن دراسة الأفكار الجمالية والفنية وسيلة يعتمد عليها في تفنيد التصورات المغلوطة المتوارثة أو الدخيلة ـ بفعل كتابات بعض المستشرقين والمستعربين بشأن القضايا المختلفة للفكر العربي القديم وتصويبها.

ولكن معظم الدراسات التي طالعتنا حتى الآن، على ما لها من أهمية، كان محاولات جزئية بحسب الميادين المختلفة التي يعمل فيها القائمون بها. كما أن القضايا التي يثيرها معالجة غير تاريخية[2] ليتوصل في النهاية الى إحدى نتيجتين لهما دلالتهما بشأن الحس التاريخي عند أصحاب هذه الدراسات ولكنهما لا تقدمان شيئا بشأن الموضوع المدروس: نتيجة يطرحها السلفيون ومفادها أن الفكر القديم كان قمة في الدقة والموضوعية والوضوح والكمال[3] ونتيجة يطرحها مخالفوهم ومفادها أن الفكر العربي القديم كان في مجالات الجمال والفن حسيا وشكليا وقد قصر عن فهم نظرية الفن الإغريقية ولم ينح منحى الفكر الأوروبي في فهم هذه النظرية والافادة منها[4].

1 ـ لم يجد الباحث ضرورة لذكر هذه الدراسات في متن البحث وسيجد القارىء في قائمة المراجع والمصادر أسماء عدد منها.

2 ـ أنظر د. سعد اسماعيل الشلبي، «الأصول الفنية للشعر الجاهلي»، القاهرة ـ 1977 و د. عبد الرحمن بدوي، ارسطوطاليس «فن الشعر»، بيروت 1973، المقدمة.

3 ـ انظر في هذه المسألة كتاب «الأصول الفنية للشعر الجاهلي» المذكور في رقم (2).

4 ـ انظر في هذا الشأن كتاب الدكتور عصام قصبجي «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم» ـ حلب ـ 1980، ص 81.

وقد يجد الباحث دراسات حامت حول الفكر الجمالي العربي القديم ولكنها لم تعالجه لتستخلص منه وعي العرب الذاتي للفن وادراكهم لماهيته المتميزة، بل اكتفت بالتأريخ لذلك الفكر أو باستنباط ما جاء فيه مطابقاً لنظريات سادت في الغرب في عصرنا[5]. غير أن هذه الدراسات جميعاً تتفق في أن الفن العربي القديم ونظريته يختلفان اختلافاً جوهرياً عن التصورات والمفاهيم السائدة في علم الجمال الحديث ونظرية الفن المعاصرة. وهذا الأمر، على سذاجته، هو ما يغري باعادة دراسة بعض ظواهر الفكر الجمالي العربي علّ ذلك يساعدنا في تمثل المفهومات القديمة تمثلاً صادقاً يخلصنا من الموقف العبثي المتمثل بالتعصب إما للقديم وإما للحديث ويهدينا إلى تحديد ما يربط حقاً بين ماضينا وحاضرنا في ميدان الفن ونظريته، وتحديد مظاهر الاختلاف بيننا وبين أسلافنا وتفسيرها وإظهار موقعها السلبي أو الايجابي في مجرى تطور الفكر العربي.

5 ـ لعل أبرز محاولة من هذا النوع كتاب د. محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب».

إن الدراسات التي عالجت الفكر الجمالي والفني عند العرب القدماء وفي تاريخ الحضارة العربية ـ الإسلامية قامت، كلها تقريباً على دراسة الحياة الفكرية للمجتمع. أما العناصر التحتية في الحياة الاجتماعية، كالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية وكذلك العلاقات السياسية فبقيت في الظل. ومن المسلم به، في نظر الباحث، ان دراسة الحياة الفكرية لمجتمع ما بمعزل عن جوانب الحياة الأخرى لا يمكن أن تقود الى حل مسائل أساسية كقضايا نشأة الفنون وتطورها، ولا يمكن أن يتوصل القائم بها الى نتائج مقنعة، بل تجعله يخلط بين التيارات التاريخية الحقيقية، بعناصرها الموضوعية، وبين انعكاس هذه التيارات في وعي المجتمع. ولعل من أشهر الأخطاء التي من هذا النوع والتي يعدها أصحابها مسلمات لا تقبل الجدل أن العربي في جاهليته لم يكن يعرف الجمال الا «... المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل أنها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدق المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب»[6] ومنها أن الحضارة العربية الإسلامية لم تعرف الرسم والنحت والمسرح بسبب تحريم الدين لهذه الفنون، على الرغم من ادراك أصحاب هذا الزعم أن الدين لم يقف حائلاً بين العرب وبين تقاليد الجاهلية في فن الأدب، مثلاً، ومنها ما كان يتعارض تعارضاً تاماً وأحكام الدين كالخمريات والهجاء وشعر المجون. ومن الأخطاء أيضا زعمهم أن العرب لو فهموا كتاب أرسطو «فن الشعر» لتغير وجه الأدب العربي[7] والباحث لا يطمح في

6 ـ د. عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي» القاهرة ـ 1968 ص 128.

7 ـ د. عبد الرحمن بدوي، ارسطاليس «فن الشعر»، بيروت 1973، المقدمة ص (56).

هذا البحث الى جلاء اشكالات الفكر الجمالي العربي القديم وتاريخه ونظرياته، بل يسعى ـ الى تحديد بعض المفاهيم الجمالية التي قام عليها وعي العرب الذاتي لفنهم. وليس المقصود بذلك استخراج تعريفات من بطون الكتب العربية القديمة ووصفها أو مناقشتها من القمة المعرفية التي بلغتها الإنسانية في قرنها العشرين. فالمفاهيم الجمالية، في تصور الباحث، كالمفاهيم الفلسفية، نقاط ارتكاز أساسية في تاريخ الفكر البشري تكونت في مجرى تطور التاريخ الإنساني على أساس ممارسة الناس الاجتماعية ونشاطهم الانتاجي ـ المادي. والباحث لا يعتقد بوجود مفاهيم أزلية (قبلية) سابقة للتجربة ومستقلة عنها. وهو يرى أيضا أن معرفة العالم عملية تاريخية لا يمكن حصرها في مجال العمل الآلي البسيط. ولذا لا يجب أن نتصور ان المفاهيم هي مجرد انعكاس للعالم في العقل الانساني يشبه انعكاس صورة الإنسان في المرآة. إنها نقاط استناد معرفية يكتسبها الإنسان ـ النوع من خلال علاقته بالعالم (أي الطبيعة والمجتمع البشري)، وهي تغتني وتتطور بتطور علاقات هذا الإنسان بالعالم مجسدة بذلك تطور ممارسته الاجتماعية ومتيحة له اكتساب معارف جديدة وقدرات جديدة على التأثير في الواقع. فنحن لا نستطيع أن نتصور الواقع ونعرفه من دون مفاهيم مثل الزمان والمكان، والنوعية والكمية، والإرتقاء والثورة، والسبب والنتيجة، والمصادفة والضرورة، والشكل والمحتوى، كما أننا لا نستطيع أن نكون صورة صادقة للعالم الحقيقي إذا أغفلنا مفاهيم جمالية مثل الجليل والجميل، والحسن والقبيح وغير ذلك. فهذه المفاهيم مفاهيم أساسية شاملة تعبر عن أهم العلاقات والصفات التي تتجلى في ظواهر العالم الواقعي. وهي جميعا مفاهيم ذوات طبيعة موضوعية لا تتوقف على ارادة إنسان بعينه ولا تنتج عن خياله أو عقله. إن ما يحدد ظهور المفاهيم بعامة، ومنها المفاهيم الجمالية، هو عملية انفصال الإنسان عن الطبيعة والمجتمع من خلال علاقته العميقة بهما، بهدف معرفتهما وتغييرهما.

إن حياة الإنسان كلها تفاعل مع العالم المحيط به وظواهره. وهو يخلق الأشياء والظواهر بحسب القوانين الموضوعية التي يخضع لها ويستفيد منها. ولذا فالأشياء والظواهر تغني الحياة الإنسانية وتملؤها. لقد حول الانتاج المادي الطبيعة إلى جسم انساني ووضع على أشياء العالم الخارجي طابع الإنسان الروحي وحول العالم الى تجسيد حقيقي لقوى الانسان الجوهرية. وهذه الخاصة في الأشياء

والظواهر خاصة موضوعية لا يتوقف وجودها على إرادة فرد بعينه، أو على خياله أو فكره، وهي التي تمنح الأشياء والظواهر قيمها الاجتماعية، قيمها بالنسبة الى الإنسان والمجتمع، وتجعلها موضوعات يقومها الإنسان تقويماً جمالياً.

وبتعبير آخر: إن «شيئية» العالم، أي ماديته وتحدّد أشيائه وحسيتها هي أساس الخصائص الجمالية. أما الخصائص الجمالية نفسها فهي قيم موضوعية اجتماعية شاملة للأشياء والظواهر الداخلة في مجال تملك الإنسان الإجتماعي للواقع.

في ضوء ما تقدم تتضح لنا الأمور التالية:

1 ـ إن المفاهيم الجمالية لا تجسد كل قيم العالم بالنسبة إلى حاجات الإنسان المعاشية ـ العملية.

2 ـ إنها مفاهيم اجتماعية شاملة عن الظواهر تحدد قيمها بالنسبة إلى مجرى التطور التاريخي للإنسانية.

3 ـ المفاهيم الجمالية ليست صفات طبيعية موجودة في الأشياء وجوداً مستقلاً عن المجتمع الإنساني، بل هي صفات اجتماعية موضوعية تستند الى صفات الواقع الطبيعية.

4 ـ تتسع دائرة المفاهيم الجمالية ويتبدل فهم الانسان لها باتساع دائرة علاقات الإنسان الاجتماعي بالواقع، ولذا فهي تنبىء بدرجة سيطرة الإنسان على الطبيعة سيطرة لا تكون مرهونة بطبيعة موضوعها فحسب، بل بخصائص الإنسان الاجتماعي نفسه أيضا، أي أنها مرهونة برقي المجتمع وتطوره وتطور إنتاجه.

5 ـ «الجليل» و «الجميل» و «الحسن» و «القبيح» وسائر المفاهيم الجمالية ليست جامدة، بل هي تتطور باستمرار وتنمو فتنمو متطلباتها ومعدلاتها، لأن الإنسان يغير الواقع بنشاطه العملي اليومي. وهو يفعل ذلك بحسب خصائص الواقع الموضوعية ومنها الخصائص الجمالية، الأمر الذي يجعل العنصر الجمالي موجوداً في كل عمل إنساني خلاق، ويجعل كل منتوجات العمل الإنساني تحمل طابع تملك العالم جمالياً إلى جانب طابعها المعاشي. إنه قادر دائماً على معالجة موضوعه بالمقياس الملائم. وهو لذلك يبدع بحسب

متطلبات الجمال، فيوسع بإبداعه هذا دائرة الظواهر «المؤنسنة» التي تحمل قيما جمالية يقوم باكتشافها بواسطة نشاطه الروحي الذي يمثل الفن جانباً من أهم جوانبه.

لقد استوجبت رغبة الباحث في تمييز هذا العمل من الدراسات التي تجاوره في موضوعاتها، هذا التحديد النظري لما يعنيه بـ «المفاهيم الجمالية». وهو تحديد يوضح أن «المفهوم الجمالي»، كما يراه الباحث، ليس ظاهرة محصورة في إطار النشاط الفني أو، بوجه أعم، الروحي، بل هو ظاهرة لها وزنها الاجتماعي. والباحث انما يؤكد على طبيعة «المفهوم الجمالي» الاجتماعية وعلى موضوعيته ـ أي معناه الإنساني الشامل ـ لاعتقاده بأن خصائص الأشياء الجمالية ملازمة لها ومرتبطة بدخولها في شبكة النشاط العملي الإنساني المعقدة المتشعبة. وعلى ذلك، فإن «المفهوم الجمالي»، برأي الباحث، هو قيمة للأشياء والظواهر الموضوعية، وهو نتاج عملية اجتماعية شاملة، مباشرة أو غير مباشرة، لا تقوّم الأشياء والظواهر من حيث وجودها لذاتها، بل من حيث وجودها للمجتمع وتقدمه.

وتجنباً لكل سوء فهم قد يؤدي إلى الخلط بين هذا الموقف النظري وبين نظرة المدارس النفعية أو المادية المبتذلة الى «المفهوم الجمالي» يؤكد الباحث أنه ينطلق من موقف لا يضع «المفهوم الجمالي» خارج حدود المنفعة بعامة، ولكنه يدرك في الوقت نفسه، ان موضوع اللذة الجمالية قد لا يتضمن مصلحة نفعية مباشرة لفرد أو لفئة اجتماعية بعينها. فالمتعة الجمالية لا تكون دائما بسد حاجات عملية مباشرة كالعطش والجوع، مثلا، بل هي، في الأغلب الأعم، تنجم عن سد حاجات أسمى بكثير من ذلك، فللإنسان، عدا الحاجات النفعية المباشرة، جملة من الحاجات الاجتماعية المعقدة التي كثيراً ما تكون بعيدة الصلة بحاجاته النفعية.

وبسبب كل ما ذكر من تحديد للمفاهيم الجمالية وطبيعتها ولن يكتفي الباحث بالتقاط ما جاء من تعاريف للحسن والقبيح والجميل والجليل وغيرها في الكتابات العربية القديمة، فيشرحها ثم يعلق عليها، كما فعلت الدراسات السابقة في هذا الميدان، بل سيحاول، بدراسة هذه المفاهيم، جلاء العلاقة الجمالية بين انسان عصر الحضارة العربية الاسلامية وواقعه من خلال تجسدها في مجالي نشاطه

الروحي والمادي. لذا سيتطرق الباحث في عمله، وبالقدر الذي يحتاجه موضوعه، الى أمور تتعلق بالنشاطين الروحي والمادي في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية في مجالاتها المختلفة، ولن يقتصر في دراسته على الأسس الجمالية التي تجلت في نقد الأدب أو نقد الفنون التعبيرية بعامة.

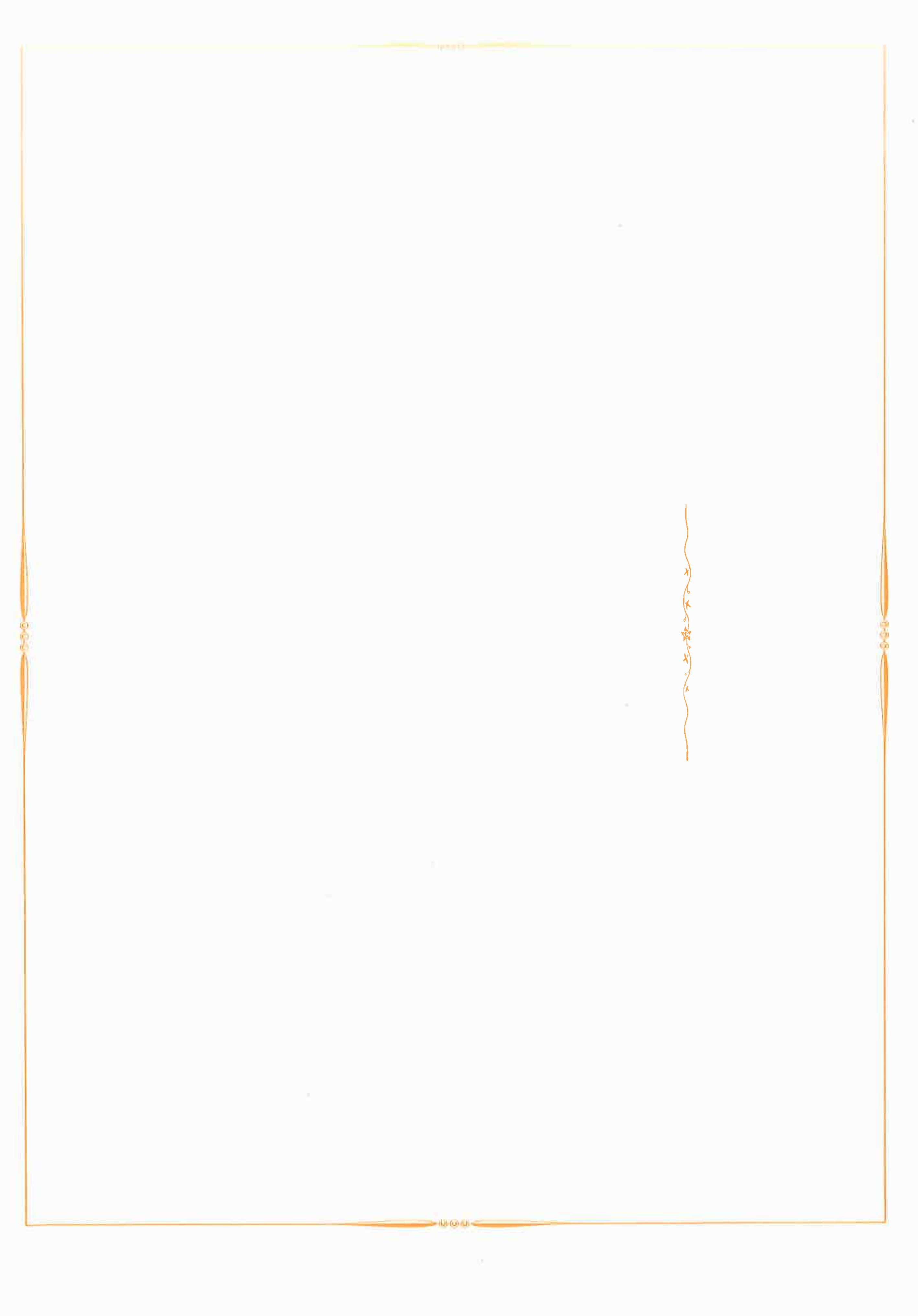
والباحث يدرك سلفاً، أن مهمة من هذا النوع لا يمكن أن ينجزها انسان فرد، ولابد لانجازها من تضافر جهود العديد من المختصين القادرين على البحث في مختلف ميادين الحضارة العربية الاسلامية. وما هذه الدراسة سوى خطوة في الطريق الذي يعتقده صحيحا.



الفصل الأوّل

الشعر

مَصدَر المفاهيم الجماليّة عِند العرَب قبل الإسلام



يطالعنا الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه القيم «الأسس الجمالية في النقد العربي» برأي في المعرفة الجمالية عند العرب قبل الاسلام مفاده أنهم لم يعرفوا الجمال المعرفة الواعية الناتجة عن تأمل وتركيب. وهو يفترض أن يكون للعربي «وقد وصل الى مرحلة الانتاج الفني الراقي (الشعر في صورته القديمة الناضجة) نظرته إلى الكون، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه»[1]. ولكنه لا يستطيع أن يتصور أنه كانت في نفس هذا العربي «فكرة عن الجمال فضلاً عن أن تكون نظرية»[2]. وهو حين يلتمس المجالات التي تصور انفعال الجاهلي بالجمال يجد «ان شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال»[3]. وبعد أن يستعرض نماذج من وصف المرأة عند بعض الشعراء الجاهليين ينتهي في كثير من الاطمئنان الى الحكم بأن «العربي القديم لم يفكر في الجمال وان كان قد انفعل بصوره. وهو لم ينفعل بكل صوره، بل انفعل بصوره الحسية»[4]. وينتبه «الى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال»[5].

والدكتور اسماعيل ليس وحيداً بين الدارسين الذين خلطوا بين مصطلح «جاهلية» وبين «الجهل» ـ نقيض المعرفة. لكن الدكتور اسماعيل «زاد الطين بلة» عندما خلط بين «طفولة المجتمع وبين «الطفولة» ـ نقيض الكبر في السن، فكان من نتيجة ذلك أن تصور الجاهليين أطفالاً ورأى «أن قطعة السكر أجمل (أحلى) عند الطفل من الوردة. وهو لكي يدرك جمال الوردة يحتاج إلى نوع من الرقي الفكري. كذلك كان العربي يدرك الجمال بحسه القريب».[6]

ان في تصوير الدكتور اسماعيل للحالة الفكرية والوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام مجازفة كبيرة لا تستند إلى أية وقائع تاريخية أو فنية، وهو، حتى عندما يورد أمثلة لتدعيم ما يبسطه من أحكام، لا يحاول دراستها دراسة جادة، اذ لو

1 ـ د. عز الدين اسماعيل، «الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة 1968، ص: 128.

2 ـ المصدر نفسه ص 129.

3 ـ المصدر نفسه ص 129.

4 ـ المصدر نفسه ص 132.

5 ـ المصدر نفسه ص 133.

6 ـ المصدر نفسه ص 133.

فعل لأغناه ذلك عن بعض أحكامه المتسرعة. فالأمثلة التي أوردها من شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني وابن عجلان في وصف المرأة[7] ليست مجرد «صورة المرأة، أو المثل الأعلى لصورتها الحسية»، بل هي صورة مرسومة بلوحات مأخوذة من الطبيعة تجعلنا نشك كثيراً في قول الدكتور اسماعيل «ان الوقوف أمام جمال الطبيعة والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب»[8].

7 ـ انظر د. عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي» ص 130 ـ 131.

8 ـ المصدر السابق، ص 133.

أضف إلى ذلك أن الدكتور اسماعيل في حديثه عن النظرية الجمالية عند العرب، وفي الصفحات المخصصة للحديث عن الوعي الجمالي في الجاهلية، لم يكن يناقش الفكر الجمالي بل يبحث عن صور جمال المرأة في شعر الغزل، مغفلاً سائر القيم الجمالية الأخرى، بل مغفلاً أيضاً صور الجميل نفسه كصورة الرجل الجميل وصورة الطبيعة الجميلة وغير ذلك. وقد كان من نتيجة ذلك كله ان حكم على الشاعر القديم بضآلة الاهتمام أو عدم الإهتمام بالصفات المعنوية بوصفها قيماً جمالية.

غير أن الصورة الحقيقية للوعي الجمالي في الجاهلية وانعكاسه في شعر العرب الملحمي ـ الغنائي في تلك المرحلة من تاريخهم تختلف اختلافاً كبيراً عما رسمه الدكتور اسماعيل وغيره من الباحثين الذين وافقوه في النظرة والرأي.

صحيح أن العرب الجاهليين عاشوا في ظروف طبيعية صعبة، وأن حياتهم الاقتصادية اعتمدت أساسا على الرعي والتجارة، فكان التنقل سمة أساسية في حياة قسم عظيم منهم، وكان سبباً أساسياً في تعامل البدوي مع الطبيعة والناس المحيطين به تعاملاً نفعياً يغلب عليه الحس العملي، فينظر الى كل شيء ويعامله من خلال ما يقدمه اليه من نفع. ومن الطبيعي في هذه الحال ان تكون معارفهم المستمدة من تجاربهم الحسية محدودة بحكم ظروف حياتهم وأن تكون أفكارهم بسيطة تتلاءم تماما والحياة التي كانوا يمارسونها. ففي ظل حياة لم يبلغ فيها المجتمع الحد الضروري من الاستقرار وتقسيم العمل، الكافي لقيام الدولة وتفرغ فئات معينة فيها لشؤون الادارة وضروب النشاط الروحي المختلفة، لا يستطيع المرء أن يتوقع وجود مدارس فلسفية متطورة أو أوابد فنية في العمارة أو النحت أو الرسم تجسد الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين.

ولكن عدم وجود المدارس الفلسفية والأوابد الفنية في العمارة أو النحت أو الرسم ليس دليلاً قاطعاً على عدم وجود نظرة كلية الى الكون عند الجاهليين، اذ لا توجد، في نظرنا، مجتمعات بشرية لا تمتلك نظرة كلية الى الكون. فهذه النظرة، كما نرى، ليست شيئاً ضبابياً محلقاً في الأعالي، بل هي انعكاس للوجود الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والحياة الاجتماعية بجميع مظاهرها المتنوعة المتميزة. ولذا فإن بساطة الحياة الجاهلية وبساطة تجارب الجاهليين لا يعنيان عدم وجود حياة روحية من نمط متميز يحمل طابع تلك الحياة وتلك التجارب.

أضف إلى ذلك أن العرب الجاهليين لم يكونوا منعزلين عن التأثيرات الروحية لحضارات الشعوب المجاورة فالقبائل العربية كانت تصل في تجارتها وفي تنقلها بحثاً عن المراعي إلى شواطىء الفرات. وقد استقر بعضها في الشمال الشرقي لشبه الجزيرة العربية، على حدود الامبراطورية الفارسية (المناذرة) واستقر بعضها الآخر على حدود بيزنطة (الغساسنة). واكتسب العرب من جيرانهم التعامل بالنقود وبعض تقاليد الحكم والدين. واعتنق كثير من القبائل العربية التي استوطنت سورية النصرانية ككندة وتغلب وتنوخ. كما تنصرت القبائل العربية في اليمن التي استولت عليها الحبشة، ولم تكن أواسط شبه الجزيرة العربية بعيدة عن التأثر بديانات الشعوب المحيطة بها. ففي المراكز والمدن التي نشأت قرب الواحات وعلى طرق القوافل التجارية منذ اوائل القرن السادس الميلادي، كيثرب وخيبر، انتشرت الديانة اليهودية. أما مكة، التي كانت المركز الروحي لأغلبية القبائل العربية، فظلت على وثنيتها. لقد عبدت قبائل كثيرة الصخور ذوات الأشكال العجيبة وأشجار النخيل، كما شاع تقديس الشمس والقمر والنجوم. والى جانب الآلهة الطيبة الخيرة آمن العرب بوجود أرواح شريرة كالجن والغيلان التي كانوا يتقون شرها بالتعاويذ، والتعويذة كثيرا ما تكون بيتين من الشعر يعتقدون ان لكلماتها قوة سحرية»[9]، ولذا كنا نجد القبيلة تقدس الكلمة وتفرد للشاعر، الى جانب الكاهن والساحر، مكانة مرموقة بين أفرادها، فهو مؤرخ حياتها، والمدافع عن أعرافها، وتقاليدها، والعارف بمعتقداتها والجامع في أشعاره لتجارب أجيال عديدة.

غير أن تعاقب الأجيال حمل تغييرات هامة الى حياة القبائل العربية، منها استقرار هذه القبائل في مناطق خاصة بها للرعي وتربية الماشية منذ أواخر القرن الخامس الميلادي، وظهور المدن والتجمعات السكانية في الواحات وعلى طرق

9 - ذلك ما ذكره فيلشتينسكي وشيدفار في كتابهما «مقالات في الحضارة العربية الإسلامية» الطبعة الروسية، موسكو - 1971، ص 16، ولم نستطع الحصول على مصدر هذا التعريف.

القوافل التجارية في اوائل القرن السادس. وقد أدت هذه التغيرات الى تضاؤل الايمان بالقدرة الخارقة والقدسية التي تسبغها الشعوب على آلهتها في المراحل البدائية من وعيها للعالم، والى تحويل «دين العرب» - ان صح التعبير - الى مجموعة من القوانين والأعراف المدنية. ولم يكن هذا « مختلفاً عما عرفه الكثير من المجتمعات، ان لم يكن أغلب المجتمعات الشبيهة بالمجتمع العربي » كما يرى غرونباوم في بحثه «طبيعة الوحدة العربية قبل الاسلام» بل كان تطوراً مماثلاً لما حدث في اليونان القديمة وفي الحضارة الرومانية حيث فقدت الأساطير قدسيتها مع بداية مرحلة الاستقرار في المدن وتحولت الطقوس والتقاليد الى مجموعة من القوانين المدنية التي لا تتضح دائماً علاقتها بالطقوس الدينية القديمة.

ان السبب الذي دفع غرونيباوم الى القول بوجود الاختلاف بين المجتمع العربي وغيره من المجتمعات هو اعتقاده بأن المجتمع العربي كان في مستوى من التطور أدنى من المستوى الذي بلغه هذا المجتمع في الواقع. وما هذا الاعتقاد، الذي يسود عادة في الدراسات التي تتناول العصر الجاهلي، الا نتيجة لمقارنات بين المجتمعات المستقرة ذات النظام العبودي كالمجتمعات الهيلينية والرومانية وبين المجتمع العربي ذي البنية القبلية. ولكن هذه المقارنات لا تأخذ بعين الاعتبار طبيعة شبه الجزيرة الجغرافية التي لم تكن تسمح في معظمها بالاستقرار وانشاء المدن، من ناحية، كما أن هذه المقارنات تفترض، من ناحية أخرى، أن وعي المجتمع القبلي العربي ظل في حالة بدائية حتى ظهور الاسلام.

اننا نعتقد أن استمرار النمط القبلي للحياة في الجزيرة العربية هو أمر فرضته شروط الطبيعة الجغرافية، وأنه لم يكن العامل الوحيد المحدد لحالة الوعي عند العرب التي نرى أنها بعيدة جدا عن أن تكون حالة بدائية. ولتأسيس هذا الاعتقاد نظرياً نقول:

1 - إن النمط القبلي في الحياة الاجتماعية ما زال، إلى يومنا هذا، يسود في مناطق كثيرة من موطن القبائل العربية القديمة، فهل يصح أن نعتقد أن وعي القبائل العربية التي تقطن هذه المناطق اليوم ما زال في حالة كتلك التي كانت سائدة في الجاهلية؟.

2 - إن نشأة الحنيفية عند العرب الجاهليين وسهولة تقبلهم لليهودية والنصرانية، وأخيراً، الإسلام لا تعني بحال من الأحوال أن العرب كانوا في حالة بدائية

من الوعي، بل تعني أن الوعي الاجتماعي العربي الجاهلي قد ناقش قضايا خلق العالم والإنسان والحياة والموت والخير والشر وغير ذلك من مفاهيم طرحتها هذه الديانات.

لقد بالغ القدماء في تصوير جهل العرب قبل الإسلام وقلة ادراكهم وسذاجتهم بهدف ابراز عظمة الاسلام واقناع الناس بضرورة الدخول في الدين الجديد. ولكن الاسلام لا يحتاج اليوم الى استخدام اساليب من هذا النوع. ونستطيع الآن أن نتساءل عما اذا كان بمقدور العرب الجاهليين اعتناق الإسلام واستيعاب مفهوماته الشاملة لو لم يكونوا قد بلغوا بتطور وعيهم الاجتماعي درجة عالية من القدرة على التجريد والإدراك الشامل، مكنتهم لا من اعتناق الدين الجديد فحسب، بل من حمله أيضا الى معظم شعوب العالم القديم في خلال أقل من قرن من الزمان.

3 ـ ان كل المعلومات التاريخية المتوفرة تشير الى ان اعتزاز العربي البدوي بقبيلته لم يكن يتضاءل بنتيجة احتكاكه بجيرانه اليونانيين النصارى والفرس الوثنيين الذين يتفوقون عليه سياسياً وحضارياً، بل إن سكان المدن ـ الدول (ان صح التعبير) في مكة ويثرب والطائف لم يكونوا يطمحون الى اقرار من القبائل البدوية بتفوقهم الحضاري والفكري عليها، وإنما أخذوا عن هذه القبائل تصورها عن العربي ـ المثال ربيب التقاليد البدوية الذي لا تنطبق صورته على هؤلاء السكان أنفسهم. كما أن المعلومات التاريخية تشير أيضا إلى أنهم ظلوا قروناً يحتفظون بصلاتهم بسكان الصحراء ويعجبون اعجاباً صادقاً بمثلهم وتقاليدهم، وقد كان ذلك الإعجاب سبباً من أسباب تحول حياة سكان البادية في خيال أبناء المدن الى أسطورة جميلة في العصور اللاحقة.

نحن لا نريد بهذه المناقشة أن نزعم أن العرب الجاهليين بلغوا في تطورهم الفكري المستوى الذي بلغته المجتمعات القديمة المستقرة ذات التقسيم الطبقي الواضح. إن ما نريده هو فقط الابتعاد بهذا البحث عن التصور الذي يزعم أن التفكير العربي الجاهلي كان بدائياً وساذجاً وحسياً وغير قادر على التجريد. فهذا التصور لا ينطبق على الواقع، من ناحية، ويجعل، من ناحية أخرى، فهمنا للحياة الروحية في المجتمع الجاهلي سطحياً وقاصراً، كما يجعل تفسيرنا لثبات القيم الجمالية الجاهلية في المراحل اللاحقة من تطور الحضارة العربية الإسلامية مضطرباً ومغلوطاً.

لقد بلغ العرب في القرن السادس حالة انتقال من مرحلة البداوة الى مرحلة الاستقرار وبناء الدولة. ولذا لم تكن حياتهم الفكرية بدائية ساذجة، ولكنها لم تكن، في الوقت نفسه، قد بلغت مرحلة النضج والاكتمال. وهذه الحالة الانتقالية للمجتمع العربي هي التي حددت النمط الوحيد من انماط الإبداع الفني والفكري عندهم، ألا وهو الشعر الملحمي ـ الغنائي. والعرب في ذلك لا يشذون عن القانون التاريخي الشامل، اذ أن الشعر الملحمي ـ الغنائي هو النمط الفني الذي جسد الوعي الجمالي عند سائر الشعوب في مرحلة ما قبل المجتمع الطبقي. غير أن القانون الشامل لا يتجلى بصورة واحدة في الظروف المختلفة. ولذا فليس من العجيب أن يتميز الشعر العربي الجاهلي من الشعر الملحمي ـ الغنائي عند الشعوب الأخرى، في تجسيده لصفات العالم الجمالية، فإدراك صفات العالم الجمالية وتجسيدها فنياً أمر مرهون دائماً بمقدار فهم الإنسان للعالم وبمقدار سيطرته عليه ودرجة تملكه له وطبيعة هذا التملك. والوعي الجمالي المجسد في الفن ليس، كما يبدو لنا لأول وهلة، فهم الفنان للصفات الجمالية مصوغا بصورة موضوعية، اذ ان المهم في الفن ليس تجسيد الجمالي في مادته فحسب. بل من المهم أيضا تجسيد الفنان لموقفه من هذه المادة تجسيدا يستند الى خصائصها الجمالية ويتكشف من خلال تلك الخصائص. وهذا ما يجعل الصورة الفنية تتضمن دائما عنصرين أساسيين هما: المادة «الحياتية»، أي خصائص الظواهر الواقعية الحسية المحددة، وفكر الفنان ومثله وموقفه من هذه المادة «الحياتية». فالجمالي في الفن، اذن، يتألف من الوحدة بين الأفكار والمثل من ناحية، وبين المادة المصورة فيه من ناحية أخرى. إنه الوحدة بين الخاص والعام، الوحدة بين الموضوعي والذاتي. لقد سبق أن قلنا إن المفاهيم الجمالية موضوعية وذات طبيعة اجتماعية، ولكن تجليها في الفن يتكون من الوحدة بين موضوعية المفهوم وطبيعته الاجتماعية من جهة، وبين فهم الفنان الذاتي له وطبيعة الإبداع الفردية من جهة أخرى.

ان الواقع غني جمالياً. ويقوم الفن في مجرى تطوره التاريخي بتملك ثروة الواقع الجمالية المتنوعة. والاتجاه العام لتطور الفن، على الرغم من كل تعرجه، واضح تماما وموضوعي ومحدد بالقوانين التاريخية. وهو ينعكس، بهذه الدرجة او تلك من الدقة، في المثل الجمالية التي يجسدها الفن في مراحله المختلفة. ففي كل مرحلة من مراحل تطور الأدب والفن تبرز خصائص جمالية معينة. لقد أبرز الإغريق، مثلاً، «الجميل» و«التراجيدي» في أساطيرهم وفنهم. ثم أخذ

«الكوميدي» في البروز بدءا من لقيان. أما أدب العصور الوسطى في أوروبا فقدم الى المرتبة الأولى مفهوم «الجليل» ومفهوم «المعذب». وقدم العرب في الفترة نفسها مفاهيم «البطولي» و«الجليل» و«الجميل» و«الحسن» الى المكان الأول... وهكذا. ويقوم الفن من خلال هذه المثل الجمالية وبواسطتها باكتشاف المحتوى الجمالي للطبيعة والمجتمع ويقوم بتملك العالم والتعرف عليه في صور فنية.

من هنا يتضح ان إبداع الفنان ليس إبداعا ذاتياً تعسفياً، بل هو نتاج الوحدة بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، أي أنه يقوم على أساس مثل جمالية معينة ومحددة تاريخياً. فالفنان لا يستطيع إنشاء الصورة الإيجابية او الشخصية البطولية أو التراجيدية من دون المثل الجمالية. كما أنه لا يستطيع إنشاء الصور السلبية وتصوير الشخوص الكوميدية والنقدية من دون الاستناد الى المثل الجمالية، فالأدب الناقد (الهجاء مثلاً) يتضمن دائما مقابلة بين ما هو مصور وبين المثل الجمالية السامية.

ومن هنا تتضح أيضاً العلاقة بين المثل الجمالية المصورة في الفن وبين المرحلة التي بلغها المجتمع في تطوره المادي والروحي.

بالاستناد الى ما تقدم نستطيع أن نؤكد أن حلول الشعر الملحمي ـ الغنائي عند العرب في الجاهلية محل سائر الفنون في تجسيد واقعهم تجسيداً فنياً وفي تملك ذلك الواقع تملكاً جمالياً، كان أمراً أملته الحتمية التاريخية ولم يكن شذوذاً عن تلك الحتمية. وكذلك كان ارتباط هذا الشعر ارتباطاً عضوياً بنمط حياة الراعي البدوي المتنقل وبعالم احساساته. لقد صور الشعر الجاهلي بصدق ودقة حياة القبائل العربية التي كانت تجري في ظروف الصراع المستمر من أجل الوجود، ذلك الصراع الذي كان بين القبيلة والطبيعة من ناحية، وبينها وبين غيرها من القبائل من ناحية أخرى.

لكن الصور التي قدمها الفن الشعري العربي الجاهلي لم تكن، على الرغم من حسيتها وصدقها، نسخاً حرفياً للواقع الموضوعي، بل كانت إبداعاً فنياً يستند إلى مثل جمالية محددة تاريخياً وذات محتوى اجتماعي وموضوعي.

لقد نشأ الشعر الملحمي ـ الغنائي الشفوي عند القبائل العربية قبل نشوء الكتابة العربية بزمن طويل. وكان الظاهرة الحضارية الوضحى في حياة العرب القدماء. ومع ذلك فإن نشأته، كنشأة الشعر عند سائر الشعوب يكتنفها

الغموض بسبب فقر بل إنعدام الوثائق التاريخية التي تساعد في تحديد زمن ابداع الشعر الجاهلي أو حياة الشعراء الجاهليين. وقد دفع الغموض بعض الباحثين الى التشكيك في انتهاء ذلك الشعر الى العصر الجاهلي. ولعل أشهر الذين نحو هذا المنحى في قرننا العشرين الدكتور طه حسين والمستشرق مارغيليوث. ومما سهل للباحثين عملية التشكيك في صحة النصوص الجاهلية استخدامهم المقاييس العلمية المستندة بهذا القدر أو ذاك الى المبادىء اليونانية في فن الخطابة والى قواعد المنطق اليوناني. وساعدهم في ذلك اهمالهم للطريقة الابداعية الشفوية التي أبدع بها الشعراء الجاهليون أشعارهم. لكن الطريقة الإبداعية، كما يرى مونرو في دراسته الهامة «الطبيعة الشفوية للشعر قبل الإسلام»[10]، كسب ايجابي في طريق الهدف النهائي من دراسة الشعر الجاهلي، ألا وهو تقويم هذا الشعر تقويماً جمالياً. ولذا فمن المهم بالنسبة إلى كل من يدرس الشعر الجاهلي أن يتصور بوضوح كيفية إبداع القصيدة الجاهلية لأن ذلك يساعده في فهم وسائل الشاعر القديم للتميز من غيره، وفي اكتشاف تميز كل قصيدة على حدة من حيث استخدام الأغراض والبنى الشعرية. إن قواعد الفن الشعري الجاهلي المستخلصة من النصوص الشعرية الجاهلية نفسها يمكن أن تعلمنا من شعرهم أكثر مما تعلمنا النظرية النقدية ـ البلاغية التي صاغها النقاد المثقفون في العصر العباسي بالاستناد إلى مبادىء فن الخطابة اليوناني، لأن البلاغة الشكلية علم غريب تماماً عن الشعراء الجاهليين. ولكن يجب على القارىء ألا يفهم من قولنا أنهم لم يكونوا يملكون تقنية بلاغية دقيقة ومتطورة، فما نريده هو التأكيد على أن تقنية الفن الشعري الجاهلي كانت بدهية منسجمة بذلك والطريقة الشفوية التي كانوا يبدعون بها. إن الشاعر الشفوي يبدع مباشرة في لحظة الإلقاء. وهذا يعني أن عليه أن ينوع في التراكيب والصيغ بسرعة كبيرة لكي يحتفظ باهتمام مستمعيه. وهو لا يستطيع إنشاء الأشعار الصحيحة الوزن والمعنى عن طريق التنويع في التراكيب والصيغ من دون العودة عملياً إلى الذاكرة، إلا إذا كان يتقن أساليب فنية معينة يربط بواسطتها وبسرعة خاطفة بين صيغ تقليدية معروفة من أجل إنشاء أشعاره. إن الشاعر الشفوي يبدع بلغة خاصة ليست «الكلمة» الوحدة الأساسية فيها بل «الصيغة» التي عرفها باري بأنها «مجموعة من الكلمات تستخدم بانتظام في الشروط العروضية المتماثلة من أجل التعبير عن الفكرة الأساسية المعنية»[11] وقد لاحظ مونرو في دراسته التي سبقت الإشارة إليها أن في الشعر العربي الجاهلي صيغاً نموذجية في النسيب وأخرى

10 ـ الأفكار المتعلقة بطريقة الابداع الشفوي للقصيدة الجاهلية مأخوذة بتصرف عن دراسة مونرو «البنية الشفوية للشعر قبل الإسلام المنشورة في: «Journal of Arabic literature», Leiden, Vol.3, 1972 P,P. 1-52

11 ـ M. Parry, L. «Homer and the homeric style «Harvard studies in classical philology, vol. XII. 1930 P. 80.

في الرحلة وثالثة في غيرهما من أجزاء القصيدة. ورأى مونرو أن باستطاعة المرء تتبع الصيغ في الشعر الجاهلي، لا في داخل البيت الشعري فحسب، بل في داخل الشطر الواحد وفي داخل التفعيلة العروضية أيضا. وهذه الظاهرة التي اكتشفها مونرو من خلال تحليل ما يزيد على خمسة آلاف بيت من الشعر الجاهلي تجعلنا نقرر ان الشاعر الجاهلي كان ينهل من مخزون معين من الصيغ نشأ في خلال مئات من السنين عبر تجربة الصواب والخطأ، وان الصيغ التي كان يستخدمها إنما هي صيغ شاع استعمالها أكثر من غيرها فأزاحت الصيغ الأقل استعمالاً في عملية انتقاء طبيعي مكونة بذلك رصيداً تقليدياً متعارفاً عليه ومقبولاً بشكل عام. فالشاعر يقوم بمساعدة ما في ذلك الرصيد من موضوعات ومسلسلات أحداث وأغراض شعرية وأسماء وصيغ ثابتة بإنشاء أشعاره الخاصة، فينشىء نموذجاً لغوياً يكرره مرات عديدة في الشطرات أو الأبيات التالية. وهكذا تتكرر الأسماء والأفعال وحتى الأحرف وربما العبارات التي تبدأ بها الأبيات.

يتضح لنا مما تقدم أن الشعراء جميعاً، الجيد منهم والمتوسط والمبتدىء يستخدمون في إبداعهم الشعريَ المادة نفسها، وإن ما يمتاز به أحدهم من غيره هو مهارته في التعامل مع مجموعات الصيغ التي يضعها الرصيد الشفوي التقليدي. من هنا تكتسب المهارة في تركيب الصيغ أهمية عظيمة عند الشاعر الجاهلي الشفوي لأنها تسمح له باستخدام وسائله التقنية استخداماً إبداعياً لا يعتمد فيه اعتماداً عبودياً على الذاكرة الآلية. وبذا تصبح المهارة في تركيب الصيغ الوسيلة الأساسية التي يستخدمها الشاعر الجاهلي لإبراز فرديته وفردية اللحظة التي يصورها في شعره. وبما أن تركيب الصيغ يحتاج إلى مران وخبرة كبيرين، فإن الشعراء الأكبر سناً والأكثر خبرة يبدون أكثر فنية من الشعراء الشباب. ومع ذلك يجدر بنا أن نشير إلى أن هذا التفرد لا ينفي ما قلناه سابقاً من أن الشاعر يتعامل مع أغراض وأساليب أدبية تم تكوّنها فغدت عامة بالنسبة الى جميع شعراء جيله. ان لغة الشاعر الجاهلي من زاوية النظر هذه، لغة شعرية مصنوعة متميزة من اللهجات المختلفة ومفهومة عند ابناء جميع المناطق والقبائل، وهي بهذا المعنى، أساس اللغة العربية الفصحى، ومقدمة تشكل الوحدة الثقافية العربية.

إن فهم طريقة إبداع القصيدة الجاهلية على النحو الذي ذكرناه يفسر كثيراً من الظواهر التي كانت سبباً في حملات التشكيك بصحة نسب الشعر الجاهلي إلى

عصره أو كانت مجال نقاش بين دارسي الأدب الجاهلي ولم نلق تفسيرها المرضي حتى الآن.

فمن المسائل الأساسية التي أثارها طه حسين - مرغيليوث مسألة تداخل العصور الذي توحي به لغة الشعر الجاهلي. ولكن هذا التداخل عينه بين العصور موجود في الشعر الشفوي عند جميع الشعوب، فباستطاعة الدارس أن يجده في الياذة هوميروس وفي الأغاني الايرلندية والأناشيد الاسبانية وأغاني السلافيين الغربيين وغيرهم. إنه سمة نموذجية من سمات الشعر الشفوي تشير إلى سهولة امتصاصه لكل جديد من دون أن يؤثر ذلك في بنيته القديمة. وهكذا فإن رجوع كثير من الشعراء الجاهليين الى الله في أشعارهم وتضمينهم إياها القسم باسمه، كذلك وجود تعابير قرآنية في تلك الأشعار ليس دليلاً على خطأ نسبتها إلى العصر الجاهلي بل دليل على شفوية الشعر الجاهلي الذي امتص الأغراض الإسلامية تدريجياً من خلال عملية تنقيحه المستمرة الطويلة عبر الرواية الشفوية في العصر الإسلامي السابق لجمعه وتدوينه.

ومن المسائل الأساسية التي لم تجد تفسيراً مرضياً حتى الآن مسألة كثرة المترادفات في الشعر الجاهلي، تلك الكثرة التي يعزوها الدارسون الى سعة خيال الشاعر وسعيه إلى بلوغ مستوى رفيع من الدقة في التصوير، وإلى غزارة اللغة العربية وغناها.

إن الحديث عن سعة خيال الشاعر وسعيه إلى الدقة وغزارة اللغة صحيح في مجمله ولكنه لا يقدم التفسير المرضي لحالات كثيرة لا تكون فيها لهذه الأمور علاقة واضحة باستخدام المترادفات. فاستخدام كلمة «طلل» أو كلمة «دمن» لا يدلل على سعة خيال الشاعر أو غزارة اللغة. لقد وجد مونرو «طلل» و «دمن» المتماثلتين في البنية العروضية تستخدمان في مطالع القصائد التي من البحر الوافر أو البحر الطويل، في حين يستخدم الشعراء عادة كلمة «ديار» في مطالع القصائد التي من البحر الكامل، فاستنتج من ذلك أن المترادفات تؤدي، إلى جانب ما ذكره الدارسون من وظائف، وظيفة عروضية هي السبب الأساسي في كثرتها في الشعر الشفوي الجاهلي، ومما يعزز استنتاج مونرو أن المترادفات الكثيرة التي في شعر هوميروس، مثلاً، تؤدي الوظيفة العروضية نفسها.

كما أن من المسائل التي تفسرها الطريقة الشفوية في إبداع القصيدة الجاهلية مسألة التركيب البيتي لهذه القصيدة. فمن المعروف أن الأبيات في القصيدة

الجاهلية تتتالى بحرية واحداً بعد آخر لا يربط بينها، في كثير من الأحيان، غير أحرف العطف أو تكرار الكلمة المفتاح في الأبيات المتتالية. وقد سمى لورد هذه الظاهرة بالأسلوب «المتنامي» في الشعر الشفوي، المستند الى العلاقة التأليفية. وهذا يعني أن ما يزعم أحياناً من أن البيت مستقل تماماً عن سابقه ليس زعماً صحيحاً وإن كان معنى ذلك البيت لا يمت بصلة إلى معنى الذي قبله. فالبيت اللاحق، إلى جانب ارتباطه بالبيت السابق بالطريقة التي ذكرناها، يكرر في أغلب الأحيان النماذج الصوتية للبيت الذي يسبقه بواسطة الصيغ المتكررة وتكرار الأصوات والنماذج البنائية.

إن الحديث في التركيب البيتي للقصيدة الجاهلية يقودنا مباشرة إلى الكلام على أجزاء هذه القصيدة. لقد زعم ابن قتيبة في أواخر القرن التاسع الميلادي. ان القصيدة يجب أن تتألف من ثلاثة أجزاء (النسيب والرحلة والغرض الخاص) وان من واجب الشاعر المحافظة على التوازن بين هذه الأجزاء. ورأى الدارسون في رأي ابن قتيبة هذا تمسكاً بتقاليد الشعر الجاهلي مغفلين العلاقة بين رأيه وبين فن البلاغة الإغريقي، ومغفلين أيضاً أن الشعر الجاهلي كان، في الواقع، بعيداً جداً عن التقيد بهذا المبدأ المريح. فكل قارىء للشعر الجاهلي يكتشف بسهولة أن ذلك الشعر يبدي مرونة كبيرة في توزيع أجزاء القصيدة، هي المرونة التي تنبع من طبيعة الإبداع الشفوي وظروفه. فالشاعر. اذ يستخدم مخزون الموضوعات الثابت، يكون حراً في تغيير أي موضوع أو تطويله أو تقصيره أو تبديل مكانه أو إلغائه تبعاً لحالة جمهور المستمعين إليه، وهي حالة يصعب التنبؤ بها مسبقاً. ولذا فإن المقاييس المستخدمة في علم تحقيق النصوص اليوم من أجل تبديل مواضع الأبيات في قصائد الشعراء الجاهليين بالاستناد الى قواعد النقد الأدبي القديم أو المنطق الشكلي، تحتاج إلى إعادة نظر لأنها لا تأخذ بالحسبان ضرورات الطريقة الشفوية في الإبداع الشعري.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن فهم طريقة الابداع الشفوية في الشعر الجاهلي يكشف عن سر الوحدة الفنية بين شعر العصرين الجاهلي والأموي اللذين سادت فيهما الطريقة الشفوية في إبداع الشعر، كما يكشف عن سبب اختلاف الأسلوب الفني بين شعر هذين العصرين وبين شعر العصر العباسي الذي سادت فيه الطريقة الكتابية في الإبداع.

لقد سبق أن قلنا أن الشاعر الجاهلي كان يبدع أشعاره بواسطة وسائل فنية تستند الى الصيغ أكثر من استنادها إلى الكلمات، وأن الصيغ التي كان الشعراء الجاهليون يستخدمونها تنتمي الى مخزون تقليدي جماعي وتدخل في منظومات نموذجية كبيرة في شعرهم جميعاً. إن اكتشاف هذه الحقيقة يفسر تماماً سبب انعدام التمايز في الأسلوب الفني بين الشعراء الجاهليين الذي يقابله تفرد في الأسلوب في العصر العباسي عند شعراء كالمتنبي أو أبي نواس أو أبي تمام أو البَحتري.

إن من يقرأ الشعر الجاهلي يرى أن الشعراء الجاهليين كانوا يستخدمون الصيغ العامة من دون تحرج ومن دون محاولة للتفرد في الأسلوب، ويرى أيضاً إن التقنية الشعرية الجاهلية القائمة على الصيغ السليمة المجربة، التي كانت عبر القرون مصدر متعة جمالية للأذن العربية (وهذا هو سر ثباتها) قد حفظت الشاعر الجاهلي من الاخفاق المرتبط بشتى محاولات الابتكار. غير أن الموت التدريجي للتقاليد الشفوية في إبداع الشعر، الذي رافق تطور الكتابة وانتشارها، أدى إلى زيادة أهمية ابتكارات الشاعر الخاصة، كما أدى، بالضرورة، إلى بروز العيوب في الأسلوب الشعري وإلى ظهور نظرية السرقات الأدبية التي راح النقاد بموجبها يقومون الشعر في عصر الكتابة تقويماً صارماً في ضوء المقاييس الجديدة التي تطالب كل شاعر بامتلاك أسلوبه الخاص في الإبداع.

لقد كان شعراء عصر الكتابة عاجزين عن بلوغ الكمال الذي بلغه الشعراء الجاهليون الشفويون في عرضهم لأفكارهم بواسطة الصيغ، فراحوا يخرقون الإيقاع الصوتي للشعر في أحيان كثيرة ويدخلون في تركيب أشعارهم تعابيرهم الخاصة سعياً وراء تشديد التأثير الفني لتلك الأشعار. وكان من نتيجة ذلك كله إن اختلفت لغة شعر عصر الكتابة عن لغة شعر المرحلة الشفوية اختلافاً كبيراً يشهد على صحة الشعر الجاهلي وعلى استحالة أن يكون من اختلاق الشعراء المثقفين المسلمين.

إن تحليل نصوص القصائد الجاهلية يظهر أصالة الشعر الجاهلي كله على الرغم من أن ما وصلنا منه ليس تدويناً دقيقاً لإبداع الشعراء الجاهليين، بل صياغة قريبة جداً مما قالوه حوّرتها الأخطاء التي وقعت بسبب النقل الشفوي الذي يخضع لقدرة الراوي على «التذكر» أو لرغبته في «ابدال» ما يراه منافياً لتقاليد الجمهور الإسلامي المستمع اليه.

وعلى الرغم من أن هذا التغيير في النصوص الجاهلية قد يكون مهماً بالنسبة إلى دارسي علم النصوص والعاملين في ميدان التحقيق الأدبي أو اللغوي، فإنه ليس ذا أهمية كبيرة في تحديد الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين، فهو، عادة، لا يطال الظاهرة الجمالية كلها ولا يغير في جوهرها أو من تقويمها الجمالي. أضف إلى ذلك ان تقبل العرب القدماء منذ ما يزيد على ألف ومئتي سنة للنصوص الجاهلية وقيامهم بتدوينها بالصورة التي وصلت بها الينا يتضمن، بحد ذاته، إقراراً بأنها تمثل العصر الجاهلي سواء أكانت جاهلية فعلاً أم منحولة على الجاهليين.

في ضوء هذه النظرة الى طريقة إبداع القصيدة الجاهلية وإلى القيمة التاريخية للشعر الجاهلي من حيث تمثيله لعصره ونسبته إليه، يسمح لنا ما وصل إلينا من شعر ومن حكايات، مضافاً إليه ما نعرفه عن تقديس العرب للكلمة الشعرية، أن نفترض أن نشأة هذا الشعر ارتبطت بالطقوس الدينية والسحر، كما تسمح لنا أغراضه أن نفترض أنه كان مسبوقاً بأغانٍ شفوية للصيد وأغانٍ للرثاء وتعاويذ تحمي من القوى الشريرة الخفية وأغانٍ للحب وأخرى للمفاخرة وغيرها للحرب... كما أنه ليس من الصعب أن نتفهم في ضوء ما تقدم أسباب اتباع الشعراء الجاهليين في شعرهم («المعلقات» مثلاً) قواعد شعرية صارمة من حيث تسلسل الموضوعات وأساليب عرضها، وأن نفهم سر وجود الأسطورة القائلة بأن «المعلقات» كتبت بماء الذهب وعلقت على جدران الكعبة لتنال من ضروب الإجلال والتقديس ما تناله آلهة الحاجين إليها، وأن نتصور قوة بيان القرآن في نفوس العرب الجاهليين، تلك القوة التي عدها العرب المسلمون معجزة الإسلام الكبرى.

والقول بشفوية الشعر الجاهلي وتطوره عن الطقوس الدينية والسحرية التي اقترنت عند العرب في المرحلة البدائية، كما عند الشعوب الأخرى، بالغناء يفسر موسيقا الشعر العربي وتصويره لمختلف مواقف حياة البدوي ومظاهرها وفق تقاليد ثابتة وصارمة، كما أنه يفسر لنا لماذا كان الشاعر، على الرغم من فردية إبداعه، يجسد في شعره الصور المثالية التي كوّنها الوعي الجمالي الجماعي بدلاً من أن يقدم التجربة الشعورية الفردية. فالشاعر الجاهلي لم يكن يسعى إلى إدهاش مستمعيه بطرافة أفكاره أو جرأة خياله، بل كان يسعى الى وصف الشيء أو الحدث أو الظاهرة الطبيعية وصفاً مجسماً مستعيناً بمخزون الصيغ التقليدي الجماعي الذي

سبق أن أشرنا إليه. ولذا فإن صورة العالم في القصيدة الجاهلية مكونة دائماً من مجموعة من اللوحات والمواقف المرتبة وفق نظام ثابت لا يتغير. وما مهمة الشاعر سوى وصف هذه اللوحات والمواقف وصفاً متفوقاً في قدرته التعبيرية. وهو يستخدم لتحقيق هذا الغرض مهارته في التعامل مع الصيغ والتراكيب تعاملاً تحدده تقاليد وأعراف أدبية صارمة.

إن وحدة البنية ووحدة اللغة الشعرية في القصائد الجاهلية وتجسيدها للصور المثالية التي كونها الوعي الجمالي الجماعي بدلاً من تجارب الشعراء الفردية، كل ذلك يدل بسطوع على علاقة هذا الشعر بالطقوس الدينية والأغاني الشفوية الجماعية التي كانت في المرحلة البدائية من حياة العرب، وهو في الوقت نفسه يدل على البون الشاسع بين حياة العرب البدائية وبين المرحلة الجاهلية من تطورهم. فالشعر الجاهلي الذي وصل إلينا لم يحتفظ من الطقوس القديمة المفترضة إلا بتقاليد وأعراف لا تحمل أي طابع ديني أو سحري. إن مرحلة إستقلال الفن الشعري عن الدين مرحلة لم تبلغها الشعوب القديمة (اليونانيون مثلاً) إلا في فترات متأخرة من تطور وعيها الجمالي.

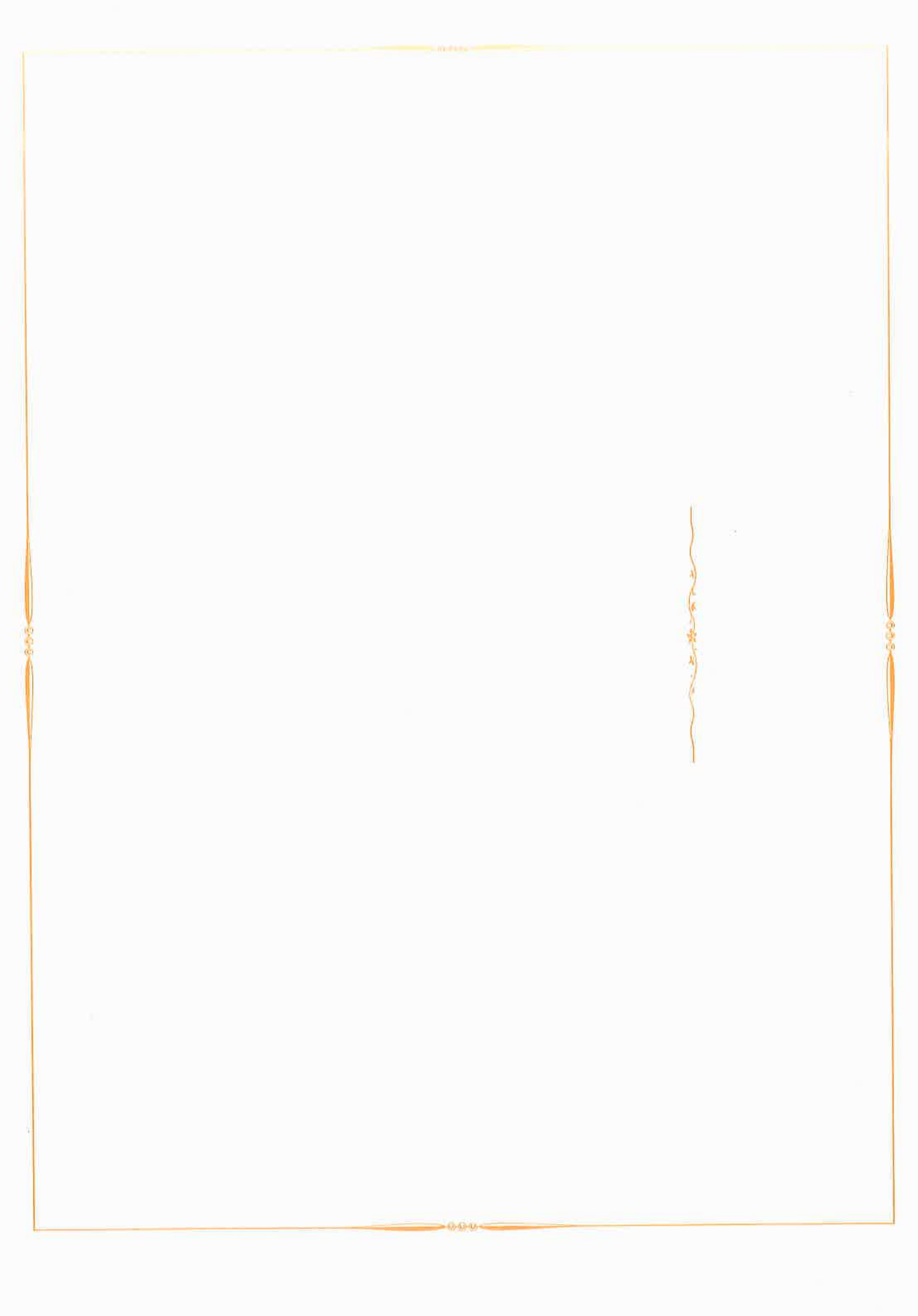
أما رسوخ التقاليد الموروثة عن الطقوس الدينية والسحر والأغاني الشفوية في الفن الشعري فلا يعني مطلقاً بقاء هذا الشعر في مرحلة بدائية من الوعي الجمالي، لأن هذه التقاليد ليست أكثر من أسلوب أو نمط للتعبير عن «الجمالي» ترسخ في فن الجماعة من خلال ثبوت قدرته على تجسيد وعيها الجمالي المتطور. ونحن نستطيع أن نرى ذلك بوضوح في ثبات تقاليد المسرح اليوناني القديم الموروثة عن المهرجانات الدينية الأكثر قدماً.

لذا فإن تعبير الشعر الجاهلي عن الحالات الفكرية والعاطفية بواسطة صور وتشبيهات حسية مأخوذة من حياة الطبيعة وحياة وحوشها، وتكرار هذه الصور والتشبيهات في أعمال الشعراء الجاهليين تكراراً تكاد تكون له صفة الثبات، لا يعنيان أن الشاعر الجاهلي لم يكن يمتلك فكراً تخييلياً، بل يعنيان أن أسلوبه في تجسيد فكره التخييلي كان أسلوباً تشكيلياً حسياً يعتمد على مخزون تقليدي جماعي من التراكيب والصيغ. فنحن لا يجوز لنا، عندما نرى الشاعر ينسب مشاعره وأفكاره إلى وحوش الصحراء أو يفاخر بتفوقه عليها، فيزعم أنه أشجع من السباع الكاسرة أو أكثر صبراً من حمار الوحش أو الذئب، أو أسرع عدواً من

النعامة، أو نراه يقرن شعوره بالفرح والترقب البهيج بالغيث في الصحراء، ويقرن شعوره بالحزن واللوعة بالشمس المحرقة أو الليل الطويل البارد الذي يتمطى كالوحش ويطبق على صدره، نقول، لا يجوز لنا إذ نرى الشاعر يفعل ذلك، أن نزعم أنه لا يدرك سوى المعاني الحسية لهذه الظواهر، فالحقيقة عكس ذلك تماماً. إن الشاعر يستخدم هذه الظواهر الحسية لتجسيم أفكاره وعواطفه. ومن قصر النظر أن نعتقد أن الشاعر الذي يشبه المحبوبة بالظبية أو المهاة، والكرم بالغيث، والبخل بالقحط وهلم جرّا إنما يريد المعنى الحسيّ لهذه التشبيهات، وأن نغفل ما تدل عليه من معرفة عميقة بالطبيعة وظواهر الحياة فيها، معرفة تكدست عند العرب الجاهليين من خلال ممارسة اجتماعية طويلة وتأمل عميق للعالم المحيط بهم مكن الشاعر الجاهلي من اكتشاف ما في مظاهره من سمات تذكره بالانسان وطباعه. ان في تشبيه المحبوبة بالظبية أو المهاة «أنسنة» للظبية والمهاة، وفي تشبيه الكرم والبخل بالغيث والقحط «أنسنة» للغيث والقحط. وليس العكس صحيحاً.

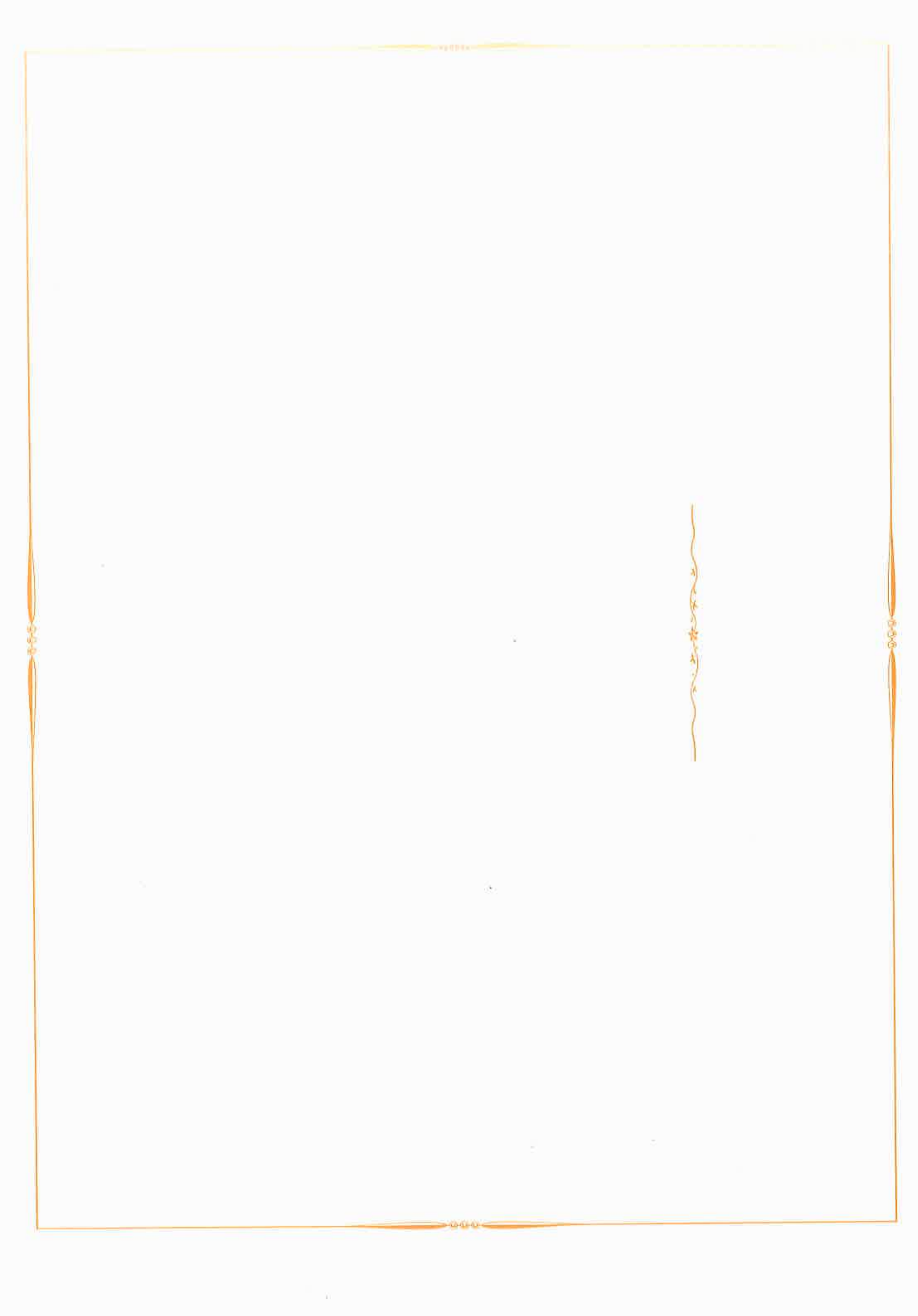
لقد أكثرنا فيما تقدم من الإلحاح على وحدة البنية ووحدة اللغة الشعرية في القصيدة الجاهلية وعلى تكرار الصور والتشبيهات وثباتها مما قد يوحي بأننا ننكر حضور الشعراء الجاهليين في قصائدهم. لذا نسارع فنقول، تجنباً لكل سوء فهم، أن كل ذلك لا يعني خلو القصائد الجاهلية من الخصائص الفردية المميزة لعبقريات مبدعيها. فالأنغام البطولية ترن عالياً في شعر عنترة وطرفة بن العبد، ويبرز عنصر القص الملحمي في شعر عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، بينما يميل شعر زهير بن أبي سلمى الى التأمل الفكري واللهجة التعليمية، أما موضوعات الحب والغزل فكثيرة في شعر امرىء القيس الذي تشغل صور الطبيعة مكانة مرموقة في شعره وفي شعر لبيد.... الخ. ولكن غرض هذا البحث ليس دراسة إبداع كل واحد من الشعراء الجاهليين على حدة وتمييزه من غيره من الشعراء، وإنما استخلاص المفاهيم الجمالية الشاملة التي جسدها هذا الشعر بوصفه الأثر الحضاري العربي القديم الوحيد الذي تجلى فيه الفكر الجمالي العربي في مراحل نشأته الأولى.





الفصل الثاني

مَفهُوم «البُطُولي»



1

إن مفهوم «البطولي» هو المفهوم الجمالي الأكثر بروزاً في الشعر الملحمي - الغنائي عند العرب الجاهليين. وقد جسده هذا الشعر في صورة الفارس البدوي المتفاني في إخلاصه لقبيلته وفي عدائه لخصومها، المتحلي بأخلاق بطولية ترتبط إرتباطاً عضوياً بطبيعة الحياة القبلية العربية. ولم تكن سيادة هذا المفهوم نتاج رغبات الشعراء الذاتية، بل كانت استجابة لشروط حياة البدو الاجتماعية القائمة على التنقل الدائم في الصحراء القاسية بحرها الشديد وبردها القارس وعواصفها الرملية ووحوشها وشح مياهها وقلة مراعيها، وعلى العيش تحت الخيام في تجمعات ركيزتها الأساسية القبيلة التي يلتصق بها الفرد التصاقاً يطغى في أغلب الأحيان على شخصيته ويذيبها في شخصية القبيلة. محققاً للفرد، مقابل ذلك، المساواة بسائر أفراد القبيلة، والحماية من الغزوات الكثيرة التي كانت غايتها نهب قطعان الماشية وسبي النساء أو الاستيلاء على المراعي ومصادر المياه أو الثأر، وهو الأسلوب الأساسي في تنظيم العلاقات بين أفراد القبيلة الواحدة، وكذلك بين القبيلة والقبائل الأخرى.

إن هذا الالتصاق بالقبيلة جعل النسب معياراً أساسياً في تقويم الظاهرة البطولية. ولم يكن هذا المعيار خاصاً بالشعر، بل كان معياراً اجتماعياً شاملاً. ففي المجتمع العربي الجاهلي لم يكن بمقدور الفرد تصور نفسه خارج القبيلة. فهو، اذا عجز عن الانتساب الى قبيلة وعن ذكر أسماء آبائه وأجداده كان موضع الاحتقار الشامل، وكانت عراقة النسب الملازمة لصورة الفارس في الشعر الجاهلي تعبيراً عن هذا المعيار الشامل. ان من اللافت للنظر أن تصوير الشاعر الفارس لنسبه لم يكن يتم بصيغة المفرد بل بصيغة الجمع. وهذا يذكرنا بما سبق أن قلناه عن العلاقة بين الشعر الجاهلي والأغاني الشفوية القديمة، لا سيما أغاني الحرب.

وسنورد للتدليل على ما نقول بعض النماذج من شعر الفروسية الجاهلية.
فهذا طرفة بن العبد يقول:

أن نصـــادف منفســاً لا تلفنــا
فـــرح الخـيـر، ولا نكبــو لضر

أســـد غـاب فـإذا مـا فـزعـوا
غـيـر أنكـاس ولا هـوج هـذر

ولي الأصــل الـــذي في مثلــه
يصلــــح الآبــــر زرع المؤتبــر

نحن في المشتــاة ندعـو الجفلى
لا تـــرى الآدِب فينـــا ينتقــر

ولقــــد تعلم بكــــر أننــــا
فــاضلو الـرأي وفي الروع وقر

نَـــذَرُ الأبطـــال صرعى بينهـــا
مـــا يني منهم كميّ منعفـــر[1]

ويخاطب عمرو بن معد يكرب الزبيدي بني الحارث وقد أغار عليهم:

أبني زيـــاد أنتم في قـــومكم
ذنبٌ ونحن فـــروعُ أصـلٍ طيب

نصل الخميس إلى الخميس وأنتمو
بـــالقهـــر بـــين مـــربقٍ ومكلب[2]

أما معلقة عمرو بن كلثوم فتكاد تكون كلها أغنية جماعية للحرب. فالتغلبيون في هذه المعلقة أبطال كلهم والشاعر ينطق باسمهم جميعاً مخاطباً الملك عمرو بن هند:

أبـــا هنـــد فـــلا تعجـــلْ علينا
وأنظـــرنــــا نخبّـــرك اليقينـــا

بـــأنّـــا نـــوردُ الـــراياتِ بيضـــاً
ونصـــدرهنّ حمـــراً قـــد روينـــا

1 ـ ديوان طرفة بن العبد البكري، تحقيق مكس سلغسون، شالون ـ فرنسا 1900، ص 56 وما بعدها.

2 ـ ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدي، تحقيق مطاع الطرابيشي، دمشق ـ 1974 ص 48 ـ 49.

متى ننقل إلى قومٍ رحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
نُطاعنُ ما تراخى الناس عنا
ونضرب بالسيوف إذا غشينا
بشبانٍ يرون القتل مجداً
وشيبٍ في الحروب مجربينا
إذا بلغ الفطام لنا صبي
تخر له الجبابر ساجدينا[3]

ويجدر بنا هنا أن ننوه بأن انتقاءنا لهذه النماذج الشعرية جاء اعتباطاً لم نتقيد فيه بالتسلسل الوثائقي أو التسلسل التاريخي لورود هذه الأشعار. فكل ما يعنينا هو أنها كلها استخدمت ضمير المتكلم بصيغة الجمع. وفي هذا دليل واضح على أن الشاعر كان في إبداعه الفردي يجسد مثل الجماعة وعلى أنه لم يكن يسعى إلى تمييز نفسه منها. وفيه أيضا تعبير عن الأهمية الفائقة لانتساب الشاعر الفارس إلى أصول كريمة لا عيب فيها. كما أن فيه ما يشير إلى أن مفهوم «البطولي» ليس مفهوماً يعبر عن حالة فردية. فالفارس البطل ليس فرداً، بل هو بالضرورة واحد بين مجموعة تساويه في تجسيدها لمعايير البطولة. إن اهتمام الشاعر الفارس بنسبه يعود إلى أنه يقاتل ضمن قبيلة يحمل اسمها ويدافع عنها، ولذا فأعماله البطولية ليست أعمال فرد بل أعمال القبيلة كلها.

غير أن معيار النسب، على أهميته، لم يكن موجوداً في جميع تجليات مفهوم «البطولي» في الشعر الجاهلي. والسبب في ذلك هو بلوغ المجتمع العربي الجاهلي في زمن ابداع هذا الشعر مرحلة الانتقال من المجتمع القبلي البدائي الى المجتمعات المستقرة. ففي خلال القرن السادس وبداية القرن السابع تحددت ملكية كل قبيلة من القبائل العربية لمساحات معينة من المراعي والينابيع في شبه الجزيرة لم تكن تغادرها إلا في حالات الضرورة التي يفرضها القحط. وكانت هذه المراعي ملكاً عاماً للقبيلة في بداية الأمر. غير أن التفاوت في امتلاك قطعان الماشية في داخل القبيلة الواحدة وعدم كفاية المراعي، أديا إلى سيطرة الأثرياء من أفرادها على الينابيع وأفضل المراعي وإغلاقها في وجه الآخرين. ثم أصبحت وراثية تقريباً. وهكذا نشأت مجموعة من البطون والأفخاذ القبلية المعترف لها بعراقة

3 ـ الحسين بن أحمد الزوزني، «شرح المعلقات السبع»، حلب ـ 1982، ص 1972 وما بعد.

النسب وبالنفوذ الواسع والسلطة في القبائل. ونشأت في الطرف المقابل لهؤلاء مجموعات متفاوتة في المكانة الاجتماعية وعراقة النسب، على الرغم من انتسابها الى القبيلة نفسها، كان المعتوقون والعبيد أدناها مكانة.

وكان من نتيجة التقسيم الطبقي الجنيني الذي عرفته القبيلة ظهور اتجاهين في تجلي معيار النسب في مفهوم «البطولي» بالإضافة إلى ما كنا قد استعرضناه سابقاً. اتجاه يصور فيه الشاعر الفارس انتماءه إلى فقراء القبيلة لا إلى مجموعها. وسنستعرض هذا الإتجاه في شعر عروة بن الورد.

واتجاه ثان يصور فيه الشاعر الفارس بطولته الفردية بوصفها وسيلة من وسائل البرهان على حقه في شرف النسب. وسنستعرض ذلك من خلال شعر عنترة العبسي.

لم يكن خروج الفارس في شعر عروة عن طاعة قبيلته نزوة فردية، ولم يكن ما تعرض له من فقر وحرمان حدثاً فردا مرتبطاً بظروف حياته الشخصية، بل كان سبب ذلك كله التطور الاجتماعي الذي طرأ على الحياة القبلية العربية فقسم القبيلة إلى فقراء وأغنياء.

فللموت خيرٌ للفتى من حياته
فقيراً، ومن مولى تدبّ عقاربه

وسائلةٌ: أين الرحيل؟ وسائلٌ
ومن يسأل الصعلوكَ أين مذاهبه؟

مذاهبه أن الفجاجَ عريضةٌ
إذا ضنّ عنه بالفعالِ أقاربه

فلا أترك الأخوان ما عشت للردى
كما أنه لا يترك الماء شاربه[4]

4 ـ ديوانا عروة والسموأل، دار «صادر» ـ بيروت، ص 19.

هكذا يستبدل الفارس في شعر عروة بالانتساب إلى القبيلة الانتساب إلى الأخوان الفقراء فيكتسب معيار النسب في مفهوم «البطولي» معنى جديداً لا يتيح للشاعر الفارس إمكان التحرر من المفاخرة بالنسب القبلي فحسب، بل يمكنه أيضاً من مهاجمة أبناء قبيلته الأثرياء والطعن في أخلاقهم من دون أن تتأثر صورة الفروسية في شعره.

إني امــرؤ عــافي إنــائي شركــة
وأنت امــرؤ عافي إنـائـك واحـد

أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
بوجهي شحوبَ الحقّ والحقّ جاهد

أقسّم جسمي في جســوم كثـيرة
وأحسو قراحَ الماء والماء بــارد[5]

5 ـ المصدر نفسه، ص 29.

لقد كان الفارس في شعر عروة، إذن، يميز نفسه من أفراد قبيلته الأثرياء ولا يحرص على الانتساب إليهم. بل لقد بلغ به الأمر أن اتهم أخواله من بني نهد بالجبن فقال انهم:

ثعالب في الحرب العوان فإن تبخ
وتنفــرج الجـلى فــإنهم الأسْـد[6]

6 ـ المصدر نفسه، ص 26

وطعن في سيادة الأثرياء منهم وسلطانهم، لأنهم ينفردون بما يملكون من ثروة مؤكداً أنه لا يفعل ذلك لو أصاب ثراء، ولا يلجأ إلى هؤلاء الأغنياء لو حلّ به الفقر، فقال:

مــا بالثـراء يسـود كـل مسـود
مثــرٍ ولكن بــالفعــال يســود

بــل لا أكاثرُ صاحبي في يسره
وأصــدّ، اذ في عيشــه تصريـد

فــإذا غنيت فـإن جـاري نيلـه
من نــائـلي وميسري معهــود

وإذا افتقرت فلن أرى متخشعاً
لأخي غنى معــروفــه مكــدود[7]

7 ـ المصدر نفسه، ص 27.

أما الفارس في شعر عنترة العبسي فقد ميزته القبيلة من نفسها. إنه ابن سيد من سادات عبس من أمة حبشية سوداء. وأصل أمه هو الذي حرمه من شرف النسب، فجاءت صورته مجسدة للأعمال البطولية الفردية التي لم يكن هدفها الطعن في معيار النسب الى القبيلة، بل كانت تهدف إلى إثبات حقه في

انتسابه إليها. وهذا هو السبب في أن صورة الفارس في شعر عنترة ليست صورة بطل بين مجموعة تساويه في تجسيدها للبطولة، بل هي صورة البطل الفرد الذي يحل محلّ القبيلة المهزومة ليحقق لها النصر الذي كانت تسعى إليه:

وإذا الكتيبـــة أحجمت وتلاحظت
ألفيت خيــــراً من معمٍّ مخـولِ[8]

إن الفارس الشاعر يبرز نفسه في شعر عنترة ويقلل من شأن فرسان القبيلة الآخرين مؤكداً أن رفعة النسب لا تكون بالتفاخر بالأعمام والأخوال، وإنما تكون بالفعال البطولية.

ومن قال إني سيد وابن سيـدٍ
فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا[9]

غير أن هذا الموقف المختلف عن الموقف العام من معيار النسب في تصوير مفهوم «البطولي» في العصر الجاهلي، مختلف أيضا عن الموقف الذي وقفه عروة ابن الورد من هذا المعيار حين حوله من انتساب إلى القبيلة إلى انتساب الى فقرائها. فعنترة لا يتنكر لأفراد قبيلته، بل يدافع عنهم. انه يدافع حتى عن اولئك الذين يرفضون انتماءه إليهم. وما ادعاؤه البطولة لنفسه وإنكارها فيهم إلا وسيلة لإقناعهم بحقه في هذا الانتماء، فلما تحقق له ما أراد، صار يفخر بانتسابه إلى القبيلة. لكن افتخار عنترة بنسبه ظل مشبعاً بروح البطولة الفردية ولم يكتسب السمة الجماعية التي رأيناها عند غيره من الشعراء الجاهليين. وهو يبدو في ذلك مفاخراً بما أنجزه بأعماله البطولية من اعتراف القبيلة به:

قد كنت فيما مضى أرعى جمالهم
واليوم أحمي حماهم كلما نكبوا

لله درّ بني عبسٍ لقـــد نسلـوا
من الأكارم ما قد تنسل العرب[10]

ومهما كانت طبيعة الاختلاف بين موقفي عروة وعنترة من معيار النسب ودوره في تحديد مفهوم «البطولي» فإن الموقفين جاءا نتيجة للتغيرات الاجتماعية التي أدت إلى تقسيم القبيلة تقسيماً طبقياً جنينياً، وعبرا عن تعمق إدراك الفرد لذاته وقدراته، وعن تعمق سيطرته على سلوكه الشخصي في وجه التقاليد الجماعية السائدة.

8 ـ ديوان عنترة، دار صادر ـ بيروت، ص 57.

9 ـ المصدر نفسه، ص 241.

10 ـ المصدر نفسه، ص 92.

2

لقد كان لعالم العرب البداة المختلط والمشوش والقاسي والعنيف والمعادي، في أغلب الأحيان، للإنسان دوره الكبير في تأصيل عادتي الغزو والثأر وفي منحهما صفة الضرورة لاستمرار الحياة. فالغزو والثأر، على الرغم مما قد يبدو لنا، نحن اليوم، من قسوة فيهما، كانا في الظرف التاريخي ـ الاقتصادي والاجتماعي الخاص بالمجتمع الجاهلي، مبدأين ضروريين من أجل حفظ القبيلة من الفناء. وكانا في الوقت نفسه السبب في حضور الموت حضوراً دائماً في حياتها. وإذا كان معيار النسب معياراً شاملاً يحقق للفرد احتراماً وأمناً في القبيلة، فإن القبيلة نفسها كانت تحتاج الى القوة لتفرض احترامها وأمنها بين القبائل. وكان مقياس قوة القبيلة هو عدد رجالها القادرين على حمل السلاح والقتال، ومبلغ قوتهم الجسدية، وإتقانهم لفنون الحرب واستخدام آلاتها، وإقبالهم عليها. وعن إدراك القبيلة لمقياس قوّتها نتج معيار اجتماعي شامل في مفهوم «البطولي»، بالإضافة إلى معيار النسب، هو معيار القوة والشجاعة. لقد جاءت ملازمة هاتين الصفتين لصورة الفارس في الشعر الجاهلي تعبيراً عن هذا المعيار الاجتماعي الشامل. إن مفهوم «البطولي» المتجسد في الشعر الجاهلي في صورة الفارس، يقترن دائماً بالقوة. فالفارس العربي يتمتع بقوة عظيمة وصلابة عود تمكّنه من خوض المعارك والصبر على أهوالها وتوجيه الضربات القاتلة حتماً إلى صدور الأعداء الكثيري العدد دائماً، والاستيلاء على قطعان ماشيتهم وسبي نسائهم. وتمكنه أيضاً من الدفاع عن قبيلته ودحر الغزاة وقتلهم.

غير أن قوة الفارس لا تتحقق بضخامة الجسم وعظم الأعضاء، فضخامة الجسم صفة تتعارض ونمط حياة القبيلة المتنقلة، كما أنها تتعارض وأسلوب قتال الفرسان في الكرّ والفرّ. إن قوة الفارس تنبع من مصادر معنوية اما جسده فناحل لكثرة ما يخوض من المعارك دفاعاً عن القبيلة أو انتصاراً لها في غزوها لمضارب الأعداء. ولا يخفي الشاعر هذه السمة لأنه لا يرى فيها ما يوحي بضعفه:

ولـــو أني كشفت الـــدرع عني
رأيت وراءه رسمـــــاً محيـــلا[11]

11 ـ المصدر نفسه، ص 186.

ويشرح أسباب نحوله بقوله:

اما تريني قـد نحلت ومن يكن
غرضاً لأطـراف الأسنّة ينحـل[12]

ويؤكد عمرو بن معديكرب الزبيدي هذه الفكرة فيقول:

أعـــازلُ إنمـــا أفنى شبـــابي
اجــابتيَ الصريــخَ إلى المنــادي
مـع الفتيـان حتى ســلّ جسمي
وأقـرحَ عـاتقي حمــلُ النجـاد[13]

وثمة حادثة طريفة تروى عن هذا الذي «أقرح عاتقه حمل النجاد» لا بأس من ذكرها الآن. فقد ذكر صاحب كتاب «الفروسية في العصر الجاهلي» أن عمر ابن الخطاب سأل يوماً: أي سيوف العرب أمضى؟ فقيل له: صمصامة عمرو بن معديكرب الزبيدي. فبعث عمر إلى عمرو أن يرسل إليه بسيفه فبعث به إليه. فلما ضرب به وجده دون ما كان بلغه عنه. فكتب إليه في ذلك. فرد عليه عمرو: إني إنما بعثت إلى أمير المؤمنين بالسيف ولم أبعث إليه بالساعد الذي يضرب به. . . !![14].

ومهما تكن درجة صحة هذه الرواية فإنها تنسجم تماماً وقوة الضربات التي يوجهها الفرسان إلى خصومهم كما صورها الشعر العربي الجاهلي. ولكنها تدفعنا إلى التساؤل عن سر قوة ساعد هذا الفارس الذي «سلّ جسمه وأقرح عاتقه حمل النجاد». فثمة تناقض بين قوة الفارس وشجاعته وبين ضعف جسمه ونحوله.

لقد تجلى «البطولي» في الشعر الملحمي اليوناني بصورة الفارس المتمتع بصفات البطولة كلها، بصورة البطل القوي الكامل ذي البنية الجسدية التامة، الذي لا يفقد، حتى في العذاب، توازنه الهارموني وقوته الجميلة. إن بطل العصر اليوناني القديم يؤكد نفسه في العالم كائناً قوياً كاملاً مظفراً. أما صورة البطل التي تتجلى في الشعر الملحمي ـ الغنائي العربي فكلّها تناقضات درامية. ومهما كانت الأشكال التي تجسدت بها درامية صورة الفارس في الشعر العربي القديم غريبة ومثيرة للتساؤل، فإنها تعبر عن تناقضات الواقع الحقيقية. فالفارس الذي يذيق أعداءه الموت بضرباته القوية، يعاني، في الوقت نفسه، إحساساً حاداً بالموت وإيماناً بقربه وحتمية قدومه ما دام يعيش في أرض هي:

12 ـ المصدر نفسه، ص 60.

13 ـ ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدي، ص 95.

14 ـ سيد حنفي «الفروسية العربية في العصر الجاهلي» دار المعارف ـ 1960، ص 140.

أرض تـــوارثهـــا شعـــوب
فكـــل من حلهـــا محـــروب
إمـــا قتيـــلاً وإمـــا هـــالكـــاً
والشيب شـــينٌ لمن يشيب[15]

ففي مجتمع يقوم على الغزو والثأر لابد للمرء من توقع الفجيعة في نفسه وفي أحبائه مع كل غزوة يقوم بها رجال قبيلته أو كل غزوة يتعرضون لها. وقد تجلى هذا التوقع الجماعي الدائم للموت في الشعر الجاهلي كله، فلا يكاد يخلو منه ديوان شاعر. واقترن ذلك التجلي دائماً بحزن وتفجع واضحين عمقهما يأس العرب الجاهليين من إمكان تغيير الظروف التي جعلت الموت قريباً إلى هذا الحد.

لقد اطمأن عقل العربي الجاهلي إلى حتمية الموت وأدرك عبثية الفرار من هذه الحتمية، كما آمن بأن الموت قوي يغلب كل من يغالبه فلا تنجي منه التعويذات وقوة السحر:

لعمـــرك والمنـــايـــا غـــالبـــات
ومـــا تغني التميمات الحمـــامـــا[16]

ولا ينجي منه أي حذر أو خوف، فالمرء اذا أودى:

أودى فـــلا تنفع الإشـــاحة منـــه
أمـــر لمن قـــد يحـــاول البـــدعـــا[17]

وهو قريب جداً من كل إنسان فـ:

قـــل للـــذي أضحـــى بـــه شـــامتـــاً
إنـــك والمـــوت معـــاً في شعـــار
هـــون وجـــدي أن من سرّه
مصرعـــه لاحقـــه لا تمـــار
وإنمـــا بينهمـــا روحـــة
في اثر غاد ســـار جد النهـــار[18]

وهو سريع في الوصول إلى الناس، وقاسٍ لا يفرق بين ضحاياه:

لا أرى الموت يسبق الموت شيئاً
نغّص الموت ذا الغنى والفقيرا[19]

15 ـ ديوان عبيد بن الأبرص، دار صادر ـ بيروت، ص 24.

16 ـ أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار فراج، القاهرة، ج 1، ص 287.

17 ـ ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزت حسن، دمشق، ص 126.

18 ـ ديوان الخنساء، دار الأندلس ـ بيروت، ط 6، ص 73.

19 ـ ديوان عدي بن زيد، تحقيق محمد عبد الجبار معيبد، بغداد، ص 65.

والإحساس بالموت يتصاعد ويبلغ درجة كبيرة من التوتر لدى الإنسان الجاهلي حين يقتل أقرباؤه من فرسان القبيلة التي ينتمي إليها، بل إن موتهم يغدو في نظره إنذاراً له بالموت.

والجاهلي يؤمن بأن القتل الذي يكون نصيب بعض القبيلة يمكن أن يكون مصير من تبقى منها:

وإنّـــا قـــد قتلنـــا من علمتم
ولستم بعـــد في قف حصـــين[20]

إنه الموت الذي لا فرار منه، الموت الذي يطارد الجاهلي في حله وترحاله، ويلاحقه غازياً أو ضحية غزو، آخذاً بثأر أو مأخوذاً به. ومن اللافت للنظر أن الموت الذي أكثر الشعر الجاهلي من تصويره ليس الموت بسبب الهرم والمرض، بل الموت الذي يصرع الإنسان وهو في أوج قوته وشبابه، يصرعه لا لأنه ارتكب إثماً ما بحق الآلهة، كما هي الحال في الشعر الملحمي اليوناني، وإنما لأن ذلك منطق الحياة التي كان البدوي الجاهلي يحياها. وهذا ما جعل الوعي الفني العربي الجاهلي يقرّ بالموت قتلاً واقعاً ثابتاً مطرداً. فعنترة يعبر عن ذلك بقوله:

بكـــرت تخوّفني الحتـــوفَ كـأنني
أصبحتُ عن غرضِ الحتوفِ بمعزلِ

فـــأجبتُهـــا إن المنيّـــة منهـلٌ
لا بـدّ أن أسقى بكأس المنهـلِ

فــاقني حياءكِ لا أبـالكِ واعلمي
إني امرؤ سأموت إن لم أقتل[22]

ويكرر ذلك طرفة الذي يصور الإنسان مربوطاً إلى الموت يجذبه متى شاء فيقول:

ألا أيها الزاجري أحضر الوغى
وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنت مخلدي؟

فإن كنت لا تستطيعَ دفعَ منيّتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي[23]

20 ـ أشعار الهذليين، ج 2، ص 68.

21 ـ ثمة شعر يتحدث عن الموت هرماً ومرضاً. أنظر ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ـ 1944، ص 285 وما بعد، وانظر ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط. دار المعارف، القاهرة، ص 98 وغيرهما.

22 ـ ديوان عنترة، ص 58.

23 ـ ديوان طرفة بن العبد البكري، ص 27 ـ 28.

ولأن الموت قتلاً لا يكون إلا في المعارك فقد انقلب القتل من قيمة قبيحة تثير التفجع والحزن، إلى قيمة سامية تعبر عن قدرة القبيلة على خوض معارك الثأر والغزو وصد الغزوات، في حين يدل طول العمر على القعود عن خوض هذه المعارك الضرورية للبدوي من أجل تأمين متطلبات حياة القبيلة وأمنها.

وإنا لقومٌ ما نرى القتلَ سبة
إذا ما رأته عامرٌ وسلولُ
يقرّب حبٌّ الموت آجالنا لنا
وتكرهه آجالهم فتطولُ
وما ماتَ منا سيد حتف أنفه
ولا طلّ منا حيث كان قتيل
تسيلُ على حدِّ الظُباتِ نفوسنا
وليست على غيرِ الظُباتِ تسيلُ[24]

24 ـ ديوانا عروة والسموأل، ص 91.

ولعل هذا الفهم للعلاقة بين القتل والحياة هو الأساس في معيار الشجاعة والقوة. فالفارس البطل، كما يصوره لنا الوعي الفني الجماعي في الشعر الجاهلي، لا يقتل حباً في القتل بل هرباً من الموت وطلباً للحياة. شجاعته ليست شجاعة من يهوى المغامرات ويحب اختراق المجهول، أو يحارب القوى الخفية أو يقاتل بأمر منها، بل شجاعة المدافع عن النفس أو القبيلة ضد غزو، أو المهاجم لخصم أو قبيلة طلباً لثأرٍ أو غنيمة. وقوته ليست قوة مستمدة من الآلهة أو امتيازاً في تكوينه الجسدي، بل من إدراكه أنه إما قاتل وإما مقتول في هذا الصراع المرير القاسي من أجل الحياة. وفي هذا اختلاف واضح بين مفهوم «البطولي» في المجتمع العبودي اليوناني ومفهوم «البطولي» عند العرب الجاهليين. وهو اختلاف أملاه التناقض المأساوي بين الإنسان وظروف الحياة الطبيعية والاجتماعية المحيطة به في المجتمع العربي الجاهلي، فجعل الفارس العربي يركب المخاطر في سبيل تأمين حياته. وثمة شعر جاهلي كثير صور تجلي القوة والشجاعة بوصفهما ردّ فعل ضرورياً على الخطر المداهم. فالفارس العربي:

أخو الحرب إن عضت به الحرب عضّها
وإن شمرت عن ساقها الحرب شمرا[25]

25 ـ أشعار الهذليين، ج 2، ص 557.

ولذا فإن قوة عنترة وشجاعته لا تتجليان إلا حين يلتجىء الناس إليه ويحتمون به ويطلبون نجدته:

لما رأيت القوم أقبل جمعهم
يتذامرون كررتُ غير مذمم

يدعون عنتر والرماحُ كأنها
أشطان بئرٍ في لبان الأدهم[26]

26 ـ ديوان عنترة، ص 29.

وكذلكِ هي الحال بالنسبة إلى طرفة بن العبد الذي يلبي النداء اذا دعي الى خوض المعركة:

وإن أدع للجلى أكن في حماتها
وإن تأتك الأعداء بالجهد أجهد

وإن يقذفوا بالقذع عرضك أُسقهم
بشرب حياض الموت قبل التهدد[27]

27 ـ ديوان طرفة بن العبد، ص 34.

وتكاد الصورة نفسها تتكرر في شعر عروة بن الورد:

إذا قيل يا بن الورد أقدم إلى الوغى
أجبت فلاقاني كميّ مقارع

بكفي من المأثور كالملح لونه
حديث بأخلاص الذكورة قاطع[28]

28 ـ ديوانا عروة والسموأل، ص 47.

لقد كان الإقدام على خوض المعارك وقتل الأعداء ضرورة من ضرورات الحياة. وكان الجبن والتقاعس عن ذلك أشنع العيوبَ التي يمكن أن يوصف بها البدوي. فاتهام البدوي الجاهلي بالجبن إهانة لا يغسلها إلا الدم. وليس أقبح من الجبان الذي يلزم زوجه فلا يغادر خيمتها ولا يرجى منه كرم ضيافة أو ثبات في ساح القتال. وهذا ما يجعل الشنفرى يميز نفسه من هذا النوع من الناس فيقول:

ولست بمهيافٍ يعشي سوامه
مجدعة سقبانها وهي نهل

ولا جبأ أكهى مربٍّ بعرسه
يطالعها في شأنه كيف يفعل

ولا خـــرق هيق كـــأن فؤاده
يظـل به المكاء يعلـو ويسفل

ولا خـــالف داريـــة متغـــزل
يــروح ويغـدو داهنــاً يتكحّـل

ولست بكـــل شرّه دون خـــيره
ألفّ، اذا مارعته اهتاج، أعزل[29]

فإذا جمعنا إلى ضرورة القوة والشجاعة ما سبق أن ذكرناه عن تقديس العرب الجاهليين للكلمة واعتقادهم بأنها تمتلك قوة حقيقية على التأثير، ندرك مبالغة الشعر الجاهلي مبالغة عظيمة في تصوير مظاهر القوة والشجاعة عند الأبطال. فالهدف من هذا التصوير ليس وصف أعمال الفارس البطولية فحسب، بل إن من أهدافه أيضاً بثّ الرعب في قلوب الأعداء وشحذ همم فرسان القبيلة أو الجماعة وتوطيد أمنها وسلامها.

ونحن نكاد نجزم بأن هذه الأهداف الجماعية هي جوهر صورة الفارس البطل في الوعي الفني المتجلي في شعر العرب الجاهليين. فليس ثمة تباين يذكر في ميدان القوة والشجاعة بين صور الفرسان والمعارك التي يرسمها لنا الشعراء، بل ان هذه الصور تكاد تتطابق حتى في المفردات اللغوية المستخدمة فيها. لقد سبق أن ذكرنا أن الشعر العربي الجاهلي شعر ملحمي غنائي شفوي. ومن خصائص الشعر الملحمي الشفوي المبالغة والتكرار واستخدام أساليب تصوير محددة ـ على تنوعها ـ تحديداً صارماً. ولقد تجلت هذه الخصائص بوضوح في تصوير المعارك في الشعر الجاهلي، فسلاح الفارس شديد المضاء، وضربته عاجلة قاتلة، وهو يرغم فرسه على الثبات واقتحام صفوف الأعداء. أما خصمه فقوي عنيد يثير منظره الرهبة في النفوس، ولكنه يسقط معفراً بالتراب إثر طعنة رمح أو ضربة سيف يوجهها إليه الفارس البطل فيتركه بعدها طعاماً لوحوش الصحراء وطيورها الجوارح. ولتوضيح ما نعنيه بالمبالغة والتكرار واستخدام أساليب تصوير محددة نورد فيما يلي نماذج يمكن لقارىء الشعر الجاهلي أن يجد الكثير منها فيه:

يقول عنترة:

ومـــدجـجٍ كـره الكماةُ نـزالـه
لا ممعنٍ هــربـــاً ولا مستسلم

29 ـ أنظر الأبيات في «شرح لامية العرب» لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، تحقيق د. محمد خير حلواني، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ص 26 وما بعدها.

جـادت له كفي بعـاجلٍ طعنةٍ

بمثقفٍ صـدق الكعـوبِ مقـوم[30]

ويقول في مكان آخر:

كم فارسٍ بين الصفوف أخذتـه

والخيــل تعثــر بــالقنـا المتكسّر

. . . .

كم فــارس غادرت يـأكل لحمـه

ضاري الذئاب وكاسرات الأنسر[31]

ويصور لنا طرفة بن العبد فعال فرسان قبيلته يوم تحلاق اللمم فيقول:

حين يحمي الناس نحمي سربنا

واضحي الأوجــه معروفي الكـرم

بحســـامـــات تــراهـــا رسبـا

في الضريبـــات متــرات العصم

. . . .

نمســـك الخيل عـلى مكـروهها

حـــين لا يمســـك إلا ذو كـــرم

نـــذر الأبطـــال صرعى بينهـــا

تعكف العقبـان فيهـا والـرخم[32]

ويقول قيس بن الخطيم في وصفه لقوته وشجاعته:

طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر

لهـــا نفذ لـولا الشعاع أضـاءها

ملكت بهــا كفي فأنهـدت فتقهـا

يرى قائماً من خلفها ما وراءها

. . . .

وإني في الحرب الضروس موكل

باقدام نفس مــا أريد بقـاءها[33]

30 ـ ديوان عنترة، ص 26.

31 ـ المصدر نفسه، ص 153.

32 ـ ديوان طرفة بن العبد، ص 107، 110.

33 ـ ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، ص 7 ـ 8، 10.

أما عروة بن الورد فينبئنا أنه:

إذا قيل: يا بن الورد أقدم إلى الوغى
أجبت فلاقاني كميّ مقارع

بكفي من المأثور كالملح لونه
حديث باخلاص الذكورة قاطع

فاتركه بالقاع رهناً ببلدة
تعاوره فيها الضباع الخوامع

فلا أنا مما جرت الحرب مشتك
ولا أنا مما أحدث الدهر جازع[34]

34 - ديوانا عروة والسموال، ص 47.

ان هذه النماذج تدل بوضوح على أن الشاعر لم يكن يسعى في تصويره للفعل البطولي الى تجسيد تجربته الفردية، بل إلى تجسيد الصورة المثالية للبطولة كما ارتسمت في الوعي الجمالي الجماعي. ولذا لا يجدر بنا عند تقويم الصورة التي قدمها الشاعر أن نبحث في صدقها أو كذبها. أو ننتقد ما فيها من مبالغة في وصف فعال البطل في المعركة، فمهمة الشاعر الأساسية كانت تتطلب منه المبالغة ليتمكن من تقديم وصف للفعل البطولي متفوق في قدرته التعبيرية. وهذا التفوق هو وحده مقياس نجاح الشاعر أو إخفاقه.

3

يميل بعض الدراسات التي تناولت العصر الجاهلي الى تصوير حياة البدو حياة طليقة من كل قيد، فيخلق ذلك عند القارىء إنطباعاً مغلوطاً عن الحياة القبلية يتصور من خلاله أن الجاهليين كانوا يعيشون حياة تسودها الفوضى التي لا يحدها نظام أو قانون. غير أن الحياة القبلية لم تكن كذلك أبداً. فخضوع البدوي الفرد للأعراف القبلية كان خضوعاً صارماً وشديداً وطوعياً. أما عقوبة من يخالف تلك الأعراف فالطرد الذي يجعله عرضةً لمخاطر لا قبل للإنسان الفرد بمجابهتها.

لقد كان الالتزام الجماعي بالأعراف القبلية أساس نظام الحياة الجاهلية الذي تمخض عنه مفهوم سياسي للسلطة يوجب على كل فرد من أفراد القبيلة الاشتراك في اتخاذ القرارات وتنفيذها. وقد رسخ هذا المفهوم في وجدان البدوي

عداء ثابتاً لتركيز السلطة في يد حاكم فرد، وشعوراً عميقاً بالمساواة بينه وبين سائر أفراد القبيلة التي ينتمي إليها.

غير أن بلوغ المجتمع الجاهلي مرحلة الانتقال من البداوة إلى الاستقرار وبناء الدولة، وهو أمر أشرنا إليه سابقاً، خلق مجموعات متفاوتة في المكانة الاجتماعية وعراقة النسب حتى في قلب القبيلة الواحدة. فالقبيلة التي كانت تتألف من أفراد متساوين في الحقوق والواجبات، باتت تتألف من صرحاء النسب والحلفاء والجيران والموالي والشركاء المستلحقين بالنسب ـ وهؤلاء جميعاً أحرار ولكنهم متفاوتون من حيث المكانة الاجتماعية والجاه ـ تضم القبيلة، بالإضافة إليهم، الإماء والعبيد المحرومين من الحقوق كلها.

ومن يتأمل الحياة الاجتماعية الجاهلية في هذه المرحلة يرى تناقضاً صريحاً بين ظاهر التقاليد القبلية المتسمة بالمساواة بين جميع أفراد القبيلة في الحقوق والواجبات وبين الحياة الفعلية للقبيلة، تلك الحياة القائمة على التمايز في الفقر والغنى، والوفرة والحرمان، وعلى تجميع السلطة والنفوذ في أيدي الأثرياء على حساب الفقراء والمحرومين. لقد أدى تخلي القبيلة عن مبدأ المساواة بين أفرادها، ولجوءها إلى التمييز بين هؤلاء الأفراد الى اختلال وحدتها وتقسيمها، في نهاية المطاف، الى فئة قليلة تتمتع بالثراء والنفوذ وفئة واسعة من الفقراء المعدمين الذين لا يملكون شيئاً من حطام الدنيا. كما أدى نشوء المدن والنشاط التجاري الى توسيع الهوة بين الأغنياء والفقراء بسبب تنمية الأغنياء لثرائهم عن طريق التجارة والربا. فكان من نتائج ذلك كله انعدام التدرج الاجتماعي بين الفقر والغنى وحلول الفقر بساح فئة كبرى من أفراد القبيلة، كانت على الرغم من كثرة عددها، في المرتبة الثانية دائماً، وكانت ذليلة لا تملك من أمرها شيئاً ولا تحظى إلا بازدراء الطائفة المترفة الثرية، وقد انعكس هذا التناقض بين ما تعنيه التقاليد القبلية وبين الممارسة الفعلية للحياة في القبيلة في سلوك فقراء العرب تذمراً من فقرهم وهوانهم، وتمرداً على واقعهم، ومحاولات لتجاوزه، كانت ظاهرة التصعلك، في بعض جوانبها، واحدة منها.

إن إدراك الجاهلي الفقير لذاته بوصفها ذاتاً مساوية لذوات الآخرين من أفراد قبيلته، كان يصطدم بواقع فقره وحرمانه واضطهاد الأثرياء له، فيدفعه ذلك الى التمرد، أو الرغبة في التمرد، انطلاقاً من تصور مجتمع ينتفي فيه الظلم وسيطرة القوي بالمال والنسب على الضعيف الفقير. وهذا، في رأينا، جوهر معيار

اجتماعي شامل آخر في تقويم الظاهرة البطولية، هو أباء الذل والتمرد على الظلم. إن مفهوم «البطولي» المتجسد في الشعر الجاهلي بصورة الفارس يقترن دائماً بأباء الذل والتمرد على الظلم، معبراً من خلال ذلك الاقتران عن شعبية هذا الشعر وتحزبه تحزباً فطرياً للفقراء. و«البطولي» في الشعر الجاهلي يختلف بذلك عن «البطولي» في الشعر اليوناني القديم. فالشعر اليوناني القديم جسد «البطولي» بصورة نصف الإله أو الملك أو القائد المنفذ لإرادة الآلهة أو القدر. إن البطل اليوناني لم يكن يفكر مطلقاً بالتمرد على النظام الاجتماعي العبودي القائم على انعدام المساواة بين العبيد ومالكيهم، اذ لم يكن الصراع الذي يخوضه صراعاً بينه وبين المجتمع، بل كان صراعاً بينه وبين القوى التي تحاول الإخلال بالنظام الاجتماعي ونواميس المجتمع. لذا كانت صورة البطل في الشعر اليوناني القديم منسجمة تماماً والأساس الاجتماعي للفن اليوناني الذي كان، على الرغم من انسانيته الشاملة، فناً لمالكي العبيد. أما البطل في الشعر الجاهلي فمتمردُ على النظام الاجتماعي القائم على انعدام المساواة، ينسجم تمرده والأساس الاجتماعي لذلك الشعر الذي نشأ في مجتمع لم يعرف العبودية نظاماً اجتماعياً مستقراً.

إن شعبية الفارس العربي المصور في الشعر الجاهلي، وتحزبه الفطري للفقراء، هما سر نضارة صورته ورسوخها في وعي العرب وسمو مكانتها في نفوسهم عبر العصور إذا ما قورنت بصورة الفروسية التي اصطنعها، فيما بعد، الشعراء المداحون للملوك والأمراء، والأثرياء، على الرغم من أن الشعراء المداحين استخدموا اللغة العربية نفسها، وحاولوا اتباع الأساليب التصويرية عينها التي كان الشعراء الجاهليون يستخدمونها.

ونحن، إذ نطرح هذا الرأي، ندرك أن أغلب الدراسات التي تناولت الحياة العربية الجاهلية والأدب الجاهلي، حاول برومانتيكية ساذجة أن يطمس هذا التحزب في مفهوم «البطولي»، فزعم بأن الأباء والتمرد على الظلم كانا صفتين تحلى بهما العرب الجاهليون جميعاً، ونعرف أن هذه الدراسات عزت ذلك إلى طبيعة الحياة القبلية وكأن هذه ظلت على حالها البدائية منذ نشوئها حتى ظهور الإسلام. إن منطق الأمور نفسه يدحض مثل هذا الزعم الساذج. فلكي يصارع المرء الظلم لا بد من وجود الظلم ووجود من يمارسه. ولكي يأبى الإنسان الذل لا بد من وجود من يسعى لإذلاله. ولا يكون صراع الظلم واباء الذل من الأعمال البطولية ما لم يوجد من يخضع للظلم والإذلال. إن البطولة تفرد وامتياز، فبماذا

تتفرد فعال الفارس المثال لو صحّ زعم القائلين بأن الأباء والتمرد على الظلم كانا صفتين تحلى بهما العرب الجاهليون جميعاً؟ أضف إلى ما تقدم أن ما يتطلبه الاباء والتمرد على الظلم من ثمن باهظ في مجتمع قائم على العرف القبلي كان يقهر أفراده ويطرد من يخرج على أعرافه. أمر لا يستطيعه كل من يتمناه. ولا بد لمن يقدم عليه من امتلاك القوة الكافية لمواجهة ظالميه بكل ما لديهم من نفوذ وثراء وقوة. وهذا ما لم يتحقق للقسم الأعظم من المظلومين في المجتمع الجاهلي الذين كان بعضهم يسأل الموسرين إحساناً، وبعضهم يتحامل على نفسه تكرماً وتعففاً، أو يختار الموت على حياة الذل، أو يضطر لقتل أولاده من إملاق أو خشية إملاق. إن الذين تمردوا على الظلم وقاوموه لم يكونوا إلا نفراً قليلاً من هؤلاء المقهورين، فكان سلوك هذا النفر القليل تعبيراً عن رغبات مجموع الفقراء وأمانيهم، وانعكس في الوعي الجمالي الجماعي في صورة الفارس الأبي المتمرد على الظلم.

والناظر في الشعر الجاهلي ترتسم أمامه نماذج من التمرد على الظلم، منها ما يعبر عن نقمة الفرد وتمرده حين يستشعر مهانة أو يهضم له حق، ومنها ما يعبر عن نقمة الفرد وتمرده على النظام الاجتماعي حين يدرك اختلاله والظلم الذي يلحقه هذا الاختلال بالفقراء والمستضعفين. فالتمرد على الظلم يتجسد، على سبيل المثال، في شعر عمرو بن كلثوم الذي يأبى أن يرضى الذل فيقول:

إذا ما المُلك سام الناس خسفاً

أبينـــا أن نقــر الـــذل فينـــا[35]

وفي شعر عنترة الذي يخاطب عبلة قائلاً:

أثني عـــليّ بمـــا علمت فـــإنني

سمــــح مخـــــالقتي إذا لم أظلم

فـإذا ظلمت فـإن ظلمي بـاسـلٌ

مـــر مـــذاقتـــه كطعم العلقم[36]

ويبدو الدافع إلى التمرد على الظلم واحداً في الحالتين هو معاملة الفارس معاملة فيها استهانة به واستعلاء عليه. ومع ذلك، فإننا في حالة ابن كلثوم أمام تمرد الفارس على محاولة الملك عمرو بن هند ممارسة السلطان الذي يمنحه إياه صولجان الملك. ولذا فنحن لا نجد في معلقته ما يعبر عن تمرد على التقاليد القبلية نفسها أو على القيم الاجتماعية في الحياة الجاهلية. أما في حالة الفارس في شعر

35 ـ الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 190.

36 ـ ديوان عنترة، ص 23.

عنترة، الذي لقي صنوفاً من العذاب والإهانة من جراء سواده لم ينفع في تخفيفها إلحاقه بنسب أبيه، إذ ظل في عيون الناس أسود اللون وابن حبشية سوداء، فنحن أمام ظلم القبيلة كلها، بل أمام ظلم يفرضه مجمل القيم الاجتماعية للحياة الجاهلية على الفارس. ولذا فإن تمرده يكون على هذه القيم نفسها، وعلى ظالميه الذين يقفون منه هذا الموقف اللئيم:

يعيبون لوني بالسواد وإنما
فعالهم بالخبث أسود من جلدي[37]

37 ـ المصدر نفسه، ص 129.

لقد أدرك الفارس في شعر عنترة أن حصوله على حريته لم يغير مفاهيم المجتمع الذي ظل يظلمه، فتمرد على تقاليد ذلك المجتمع ودعاه إلى تقويم الإنسان من خلال فعاله لا من خلال لونه. وراح يذكّر ظالميه بأنهم يقابلون إحسانه بالإساءة:

أذكّر قومي ظلمهم لي وبغيهم
وقلة إنصافي على القرب والبعد
بنيت لهم بالسيف مجداً مشيّداً
فلما تناهى مجدهم هدموا مجدي[38]

38 ـ المصدر نفسه، ص 129.

وبلغ منه التمرد حداً جعله يفخر بما كان سبباً في ازدراء مجتمعه له، فراح يمجد انتماءه لأم سوداء ويمتدح العرق الحامي، ضارباً عرض الحائط بكل قيم المجتمع الذي ناضل نضالاً مريراً من أجل الانتساب إليه:

أنا ابن سوداء الجبين كأنها
ضبعٌ ترعرعَ في رسومِ المنزلِ
الساق منها مثل ساقِ نعامةٍ
والشعر منها مثل حبِّ الفلفلِ
والثغر من تحت اللثامِ كأنه
برقٌ تلألأ في الظلام المسدلِ[39]

39 ـ المصدر نفسه، ص 198.

إن عنترة تمرد حتى على قيم مجتمعه الفنية فخلت معلقته من الوقوف على الطلل، وتضمن مطلعها في بعض معانيه سخرية من هذا التقليد الفني الراسخ في الشعر الجاهلي:

هـل غادر الشعـراء من متـردمِ

أم هل عرفت الدارَ بعد توهّمِ؟[40]

إن الفارس المثال الذي تجسّد في شعر عنترة يتمرّد على تقاليد القبيلة ويطرح قيماً بديلة لتلك التي كانت سبباً في اضطهاده وهضم حقوقه:

فـإن تـك أمي غـرابيـة

من ابنـاء حـام بهـا عبتني

فـإني لطيف ببيض الظبـا

وسحـر العـوالي اذا جئتني

ولـولا فـرارك يـوم الـوغى

لقـد تك في الحـرب أوقـدتني[41]

ولكنه يبقى في اطار انتمائه للقبيلة ويبقى فارسها المجرب المدافع عنها:

وأنـا المجـرب في المـواطنِ كلّها

من آل عبسٍ منصبي وفعـالي

منهم أبي حقـاً، فهم لي والـدُ

والأم من حـامٍ فهم أخـوالي[42]

غير أن التمرد على الظلم تجلى في مظاهر أخرى بدت أكثر انتصاراً للمنطق الفردي والخروج على العصبية وأقوى تحدياً للتقاليد والأعراف والمعتقدات السائدة. وهذا ما نجده في صورة الفارس المثال المتجسدة في شعر طرفة بن العبد.

لقد عبّر الفارس المتجسد في شعر ابن العبد عن التمرد على الظلم بطريقة واضحة لا مواربة فيها، وكان تمرده متجهاً الى طبيعة الحياة القبلية في جوهرها القائم على الظلم وهضم الحقوق:

ـ مـا تنظـرون بحق وردة فيكم

صغـر البنون ورهط وردة غيب

ـ قد يبعث الأمر العظيم صغيـره

حتى تظل لـه الـدمـاء تصبب

40 ـ المصدر نفسه، ص 15.

41 ـ المصدر نفسه، ص 36.

42 ـ المصدر نفسه، ص 191.

أدوا الحقوق تفر لكم أعراضكم

إن الكريم اذا يحرب يغضب[43]

43 ـ ديوان طرفة بن العبد، ص 102 ـ 103.

ان الفارس يحاول من خلال احتجاجه ان يؤكد ذاته ويلزم المجتمع بمنطقه الداعي الى انتفاء الظلم وسيطرة القوي على الضعيف من خلال الالتزام بقيم العصبية ـ القبلية. ولكنه يجد الأمر مستحيلاً، فينقلب احتجاجه الى رغبة في التحدي مقترنة بالسخرية من التقاليد والأعراف والمعتقدات، فنراه يجاهر بممارسته للفعال المخالفة لتقاليد العشيرة ويعلن بلهجة تنم على المفاخرة والتصدي أنه استمر في سلوكه هذا إلى أن تحامته وأفردته:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها

وأفردت إفراد البعير المعبد[44]

44 ـ المصدر نفسه، ص 27.

ويقوده تصديه في نهاية المطاف الى رفض صريح للالتزام بالعصبية القبلية ما دامت هذه العصبية لم تمنع الأقوياء فيها من ظلمه وهضم حقوقه:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند

فذرني وعرضي إنني لك شاكر

ولو حلّ بيتي نائياً عند ضرغد[45]

45 ـ المصدر نفسه، ص 36.



إنها القطيعة، اذن، بين الفرد والقبيلة، القطيعة التي تعبر عن موقف أشد تطرفاً من موقف عنترة واكثر انسجاماً ومنطق الفارس المظلوم الذي اكتشف زيف قيم القبيلة وخداع الداعين إلى التمسك بتلك القيم.

غير أن هذا الموقف المستهتر يتنامى في شعر الشنفرى ليصبح تحدياً للمجتمع الإنساني كله ودعوة إلى هجره والانتماء إلى وحوش الصحراء:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى متحول

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرىء
سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

. . . .

ولي دونكم أهلــونَ سِيْـدٌ عملّسٌ
وأرقطُ زهلــولٌ وعــرفــاء جيال
همُ الرهطُ لا مستودعُ السرِّ ذائعٌ
لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل[46]

46 ـ شرح لامية العرب للعكبري، ص 17 ـ 19.

فحين يستحيل التلاؤم مع مجتمع يظلم الفارس ولا يؤمن له الحياة الكريمة يلجأ هذا الفارس الى عالم الوحوش الذي يمتاز عن عالم الإنسان بأن أفراده لا يفشون سراً لصاحبٍ ولا يخذلونه. ومن اللافت للنظر أن الفارس يهجر مجتمعه غير آسف عليه، فليس في هؤلاء البشر الذين يهجرهم ما يحزن لفراقه أو يحتاج إليه أو يشكو الحرمان منه. وهو يستعيض عنهم بأصحاب ثلاثة حقيقيين يقفون إلى جانبه وقت الشدة وهم: قلبه المقدام وسيفه المجرد وقوسه القوية:

وإني كفاني فقد من ليس جازياً
بحسنى ولا في قــربــه متعــلــل
ثــلاثــة أصحــاب: فؤاد مشيّــع
وأبيض اصليت وصفـراء عيطـل
هتوفٌ من الملسِ المتانِ يــزينها
رصــائع قــد نيطت اليها محمـل
إذا زلّ عنها السهم حنّت كأنها
مــرزّأة ثكــلى تــرن وتعــول[47]

47 ـ المصدر نفسه، ص 24 ـ 26.

والفارس في شعر الشنفرى قوي في تمرده على الظلم وفي انسلاخه عن المجتمع، فهو ليس «كالبعير المعبد»، بل كسبع الفلاة يتطاير الحصى تحت قدميه أثناء جريه، ويتكسر فيحدث شرراً، وينهزم الجوع أمام إرادته في صون كرامته، وتلاحقه الحرب كما تلاحقه الهموم، ويجاوره الموت فيألفه:

اذا الأمعز الصوان لاقى مناسمي
تطــايــر منــه قــادح ومفلــل

أديم مطــال الجوع حتى أميتــه
وأصرف عنه الذكر صفحاً فأذهل

وأستف ترب الأرض كي لا يرى له
علـيّ من الطـول ِ امرؤ متطـول

ولولا اجتناب الذام لم يلق مشرب
يعـــاش بـــه إلا لـــديّ ومـــأكـل

ولكن نفســاً حــرة لا تقيم بي
عـــلى الذام إلا ريثمـا أتحـول[48]

48 ـ المصدر نفسه، ص 30 ـ 34.

إن هذه الصورة التي تتجلى في شعر الشنفرى لتدل دلالة قاطعة على أن الفارس المتمرد على الظلم والإذلال لا يفكر مطلقاً بالعودة إلى المجتمع القائم الذي يرى أن العيش فيه أشد قسوة من قسوة الصحراء ووحوشها التي ألفها وألفته حتى لكأنه سيد فيها:

ترود الأراوي الصّحم حولي كأنها
عـــذارى عليهن الملاء المــذيل

ويـــركدن بـالآصال حــولي كــأنني
من العصم ادفى ينتحى الكيح أعقل[49]

49 ـ المصدر نفسه، ص 62 ـ 63.

ويبلغ هذا المعيار الشامل من معايير مفهوم «البطولي» في الوعي الجمالي الجماعي عند العرب الجاهليين بعداً جديداً حين ينقلب من تمرد الفارس على ظلم يلحق به، إلى تمرد لصالح جماعة المحرومين والفقراء، فتغدو فعاله البطولية انتقاماً لهم من ظالميهم، وتحريضاً على التمرد الجماعي على الظلم، ومشاركة للمحرومين والفقراء في المصير، وذلك ما تجلى في الفارس المثال المتجسد في شعر عروة بن الورد.

لقد انكشف زيف المجتمع واضحاً للفارس المتجسد في شعر عروة بن الورد، اذ لم يكن في هذا الفارس ما يعيبه بمقاييس المجتمع نفسه. فهو ليس أسود اللون كالفارس المصور في شعر عنترة، ولا وضيع النسب. ولكنه كان يدعو الى العدل وانصاف المظلومين، فكان ذلك سبباً في المواجهة بينه وبين مجتمعه. ويصطنع المجتمع شتى الأسباب ليحتقر الفارس ويزدريه ويعزله:

هم عـــيروني أن أمي غـــريبـــة
وهــل في كريم مــاجدٍ مــا يعــيّر
وقد عيّرني قومي المال حين جمعته
وقد عيروني الفقر، إذ أنا مقتر
وعـــيّرني قـــومي شبـــابي ولمتي
متى ما يشأ رهط امرىء يتعير[50]

ويدرك الفارس أنه بموقفه المعادي للظلم قد أصبح معزولاً عن مجتمعه لا محالة. ولكنه لا يبالي بذلك، بل يمضي في مواجهة الظلم مؤمناً بأن دفعه يحتاج إلى التضحية في سبيل الآخرين:

وإني لمـــــدفـــوعٌ إليّ ولاؤهم
بمـــاوان اذ نمشي وإذ نتململ
وإني وإيـاكم كـذي الأم أرهنت
لـــه ماء عينيها تفدي وتحمل
فبـاتت بحـد المرفقين كـــلاهما
تـوحـوح مما نـالها وتـولـول
تخـــيّر من أمرين ليسا بغبطة
هو الثكل إلا أنها قد تجمـل[51]

ودفع الظلم، ومد يد العون إلى المحتاجين أمر عظيم حقاً، تهون قسوة الموت أمام عار العجز عنه:

دعيني أطـوّف في البـلاد لعلّني
أفيد غنى فيه لذي الحق محمل
أليس عظيمـــــاً أن تلم ملمّـــة
وليس علينـــا في الحقوق معـول
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادث
تلم بـــه الأيام فالموت أجمل[52]

50 - ديوانا عروة والسموأل، ص 40.

51 - ديوانا عروة والسموأل، ص 57 - 58.

52 - المصدر نفسه، ص 62.

ولكن الفارس المتجسد في شعر عروة بن الورد لا يكتفي بذلك بل يطالب الآخرين من الفقراء والمحرومين بالتمرد أيضاً على الواقع المزري الذي يحيونه، اذ لا راحة لهم إلا ببلوغ الغنى أو الموت:

وقلت لقومٍ في الكنيفِ تروحــوا
عشيـــة بتنـا عنـد مـاوان رزح

تنالوا غنى أو تبلغوا بنفوسكم
إلى مستــراحٍ من حمـام مبـــرح

ومن يــك مثلي ذا عيـالٍ مقتراً
من المال، يطرح نفسه كل مطرح

ليبلـغ عـذراً أو يصيب رغيبـــة
ومبلغ نفس عذرها مثل منجح[53]

53 - المصدر نفسه، ص 23.

4 القيم الأخلاقية

إن شعبية مفهوم «البطولي» التي تجلت في تمرد الفارس على ظلم يمارسه الأقوياء، تجلت، من جهة ثانية، في جملة من قيم أخلاقية أخرى تحكم في معظمها سلوك الفارس تجاه الفقراء والضعفاء والمحتاجين. وقد كان الكرم في مقدمة هذه القيم. فالكرم، كالشجاعة واباء الظلم، صفة تلازم صورة الفارس المثال المتجسد في الشعر الجاهلي. وهي صفة تعبر، كسابقاتها، عن شعبية مفهوم «البطولي» الذي ترسخ في الوعي الجمالي الجماعي الجاهلي. وقد لاقت هذه الصفة بدورها، محاولة رومانتيكية ساذجة لطمس جوهرها الشعبي وتحزبها. فكثيراً ما نجد في الدراسات التي تناولت العصر الجاهلي، والأدب الجاهلي بخاصة، عبارات تسبغ صفة الكرم على العرب الجاهليين جميعاً[45] وسبب ذلك، طبعاً، هو الخلط بين الواقع الحقيقي وصورته التي تجلت في الفن من ناحية، وانعدام الحس التاريخي عند أصحاب هذه الدراسات من ناحية أخرى. إن الصورة التي يلح في تكرارها أصحاب الدراسات المعنية هي التالية:

54 - أنظر، مثلاً، عمر الدسوقي، «الفتوة عند العرب»، ص 59 وما بعدها.

«الجاهليون بداة يعيشون في الصحراء. والصحراء تفرض قسوة بالغة على قاطنيها.

فكثيراً ما تشحّ السماء، وتجدب الأرض، ويلوح شبح الفاقة والجوع. عندئذ يتقدم من عنده فضل من غنى أو زاد لإنقاذ حياة سكان البقاع المجدبة، فيعظمه هؤلاء ويقدمونه للرئاسة. وهكذا يصبح الكرم عند العرب سجية متأصلة فيهم بعد أن كان قانوناً تفرضه طبيعة الصحراء».

إن هذه الصورة، مع افتراض حسن نية أصحابها ورغبتهم في تدعيم اعتزازنا بأصولنا القومية، تبتعد كثيراً عن الواقع. فالمجتمع الجاهلي لم يكن مجتمع مشاعة بدائية. والعصبية القبلية، كما سبق أن ذكرنا في هذا البحث، لم تكن تعني انعدام الملكية الخاصة في القبيلة، أو انعدام الفوارق في الثروة والمكانة الاجتماعية بين أفرادها. أضف إلى ذلك، أن الحياة الجاهلية في المدن عرفت العلاقات التجارية والمالية، كما عرفت مناطق عديدة في شبه الجزيرة العربية العلاقات الزراعية أيضا. ذلك كله يبرز بوضوح ان الحديث عن اقتسام الطعام والثروة في سني القحط والجوع، أو بسبب قسوة ظروف الحياة ليس أكثر واقعية من الحكايات الشعبية التي غلف الخيال الشعبي العربي وقائعها بغلاف كثيف من إبداعه الخصب. بل إن الحكايات الشعبية بكل ما أسبغه عليها الخيال الشعبي من ألوان، أقرب الى الواقع من تلك الصورة الساذجة التي يحاول الدارسون المعنيون اقناعنا بها.

الحكايات الشعبية التي تحدثنا عن كرم كليب وهو أعز العرب وأكثرهم مالاً، تروي لنا أيضاً أنه قتل ناقة الجرمي لأنها رعت كلأ في أرض له.

وان أبناء عم طرفة بن العبد، وهم من كرماء العرب، اغتصبوا مال أمه مستغلين ضعفها وصغر سنه.

وأن الورد، والد عروة، حرم الشاعر الفارس من الثروة ومنحها لأخيه، وأن والد حاتم الطائي، المثل الأعلى للكرم العربي، كان رجلاً بخيلاً وقد هجر حاتماً وأمه لكرمهما.

ومن الممكن أن نورد عدداً لا حصر له من هذه الحكايات التي تدحض زعمهم الساذج وتؤكد التقابل بين فضيلة الكرم ورذيلة البخل في المجتمع العربي القديم.

أما التاريخ فيحدثنا عن حروب وغزوات كثيرة ودامية بين القبائل، لم يكن هدفها غير نهب الماشية والغلال والمال، ويحدثنا أن هذه الغزوات والحروب كانت

تكثر في سنوات القحط والجوع، وعن استرقاق الأسير أو قتله اذا لم تدفع قبيلته فدية له، ويحدثنا أيضاً عن انتشار الربا في المراكز التجارية، وعن أعداد كبيرة من الناس دفعها الفقر والجوع إلى الخروج على النظام الاجتماعي القبلي واللجوء الى السطو وقطع الطرق للحصول على لقمة العيش. هل تعني هذه الحكايات ومعطيات التاريخ إنكار وجود الكرم بوصفه مفهوماً أخلاقياً عند العرب الجاهليين وسمة ملازمة لصورة البطل المثال المتجلي في شعرهم؟ لا، إنها لا تعني ذلك. ولكنها تعني خطأ مبدأين لتفسير هذا المفهوم الأخلاقي. أولهما يبحث عن أصوله في قسوة ظروف الحياة البدائية، تلك الظروف التي كانت، في رأينا، سبباً في نشوء العشيرة والقبيلة وفي ظهور العصبية القبلية وعادات الغزو والنهب والثأر بوصفه وسيلة هامة من وسائل الدفاع عن الوجود. وثانيهما يبحث عن أصول الكرم في تبادل المنافع.

إن الكرم، الذي جسده الوعي الجماعي عند العرب الجاهليين صفة ملازمة للفارس العربي المثال، لا يمكن أن يفسر بأي من هذين المبدأين الخاطئين اللذين ينطلقان من فكر برجوازي ضيق لا يستطيع أن يتصور اقدام الانسان على عطاء لا يتوقع بنتيجته نفعاً مباشراً لذاته. فلم يذكر التاريخ ولا الحكايات الشعبية ولا الشعر الجاهلي أن أثرياء العرب وزعوا ثرواتهم على الفقراء والمحتاجين في سنوات الجوع والقحط، كما أن معطيات الشعر الجاهلي والتاريخ والحكايات الشعبية كلها تؤكد أن الفارس المثال لم يكن يتوقع أي نفع لقاء كرمه. بل إن الحكايات الشعبية، التي لونت الحقائق التاريخية بغلاف أسطوري زاهي الألوان، تكاد تجمع على المصير المفجع الذي يلقاه الفارس المثال بسبب كرمه.

فالفارس المثال الذي تتجسد صورته في شعر طرفة بن العبد، يظلمه أهله ويأخذون ماله. ولكنه ينفق ما تبقى لديه، فتفرده العشيرة افراد «البعير المعبد» وهو الذي يقول عن نفسه:

ولست بحلال التلاع مخافة

لكن متى يسترفد القوم أرفد[55]

55 ـ ديوان طرفة بن العبد، ص 24.

لم يكن أبناء عمه يتحلون بحد أدنى من كرم الأخلاق فيعطوه حقه. ولم يلق كرمه صدى في نفوسهم فيفخروا به. كما أن الظلم والعقوبة لم يمنعاه عن الكرم.

والفارس المثال المتجلي في شعر عروة بن الورد يكاد يكون في كرمه كالفارس المصور في شعر طرفة بن العبد، لولا فارق هام وهو أن عروة لم يكن يملك شيئاً ينفقه بل كان يطوّف في البلاد لعله يفيد «غنى فيه لذي الحق محمل».

فـإذا غنيت فـإن جـاري نيلـه
من نـــائـلي وميسري معهـود[56]

56 ـ ديوانا عروة والسموأل، ص 27.

لكن كرم الفارس لا يلقى من أهله غير الهزء الذي يثير سخطه واحتجاجه:

إني امـــرؤ عـاقي انـائي شركـة
وأنت امرؤ عافي إنائك واحـد[57]

57 ـ المصدر نفسه، ص 29.

أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
بوجهي شحوب الحق والحق جاهد

فهل تسمح لنا هاتان الصورتان بتفسير الكرم عند الفارس المثال على أنه انعكاس لصفة فطرية مترسخة في نفوس الجاهليين جميعاً بسبب ما فرضته عليهم قسوة الحياة من ضرورات التعاون، أو على أنه عطاء أناس يتوقعون من ورائه نفعاً لذواتهم؟

إن بمقدور من يقرأ الشعر الجاهلي قراءة متأنية أن يكتشف عشرات الصور التي يتجلى فيها هذا النوع المتميز من الكرم الذي تجسد في الوعي الجمالي الجماعي عند الجاهليين معياراً شاملاً من معايير مفهوم «البطولي» المتجسد في الفارس المثال. فهذا مالك بن الحارث يقول أنه لن يتوقف عن مساعدة الناس ولو ذهب ماله ودفن هو نفسه تحت التراب:

فلست بمقصر مــا سـاف مـالي
ولـو عـرضت بلبتي الـرمـاح

ومن تقلـل حلـوبتـه وينكـل
عن الأعـــداء يغبقـــه القــراح

ويلومه أهله فلا يعبأ بذلك:

فلـومـوا مـا بـدا لكمُ فـإني
سـأعتبكم إذا انفسـح المـراح

كما أن الصورة التي رسمها الخيال الشعبي لحاتم الطائي، المثل الأعلى في الكرم عند العرب، لا تختلف عن الصورة التي ذكرناها. لقد جعل الخيال الشعبي العربي الجاهلي حاتماً شخصية شبه أسطورية في كرمها. ولكنه أبرز أيضاً النهاية المفجعة التي حلت به بسبب هذا الكرم. فحاتم ابن امرأة يمانية اشتهر أهلها بالكرم. ولكنها تزوجت رجلاً بخيلاً. وحين نشأ حاتم كريماً كأمه، وراح يدعو أبناء العشيرة إلى طعامه باستمرار، ضج أبوه البخيل، فهجر الزوج والولد تاركاً لهما قطيعاً صغيراً من الجمال. غير أن هرب الوالد بالثروة لم يغير في سلوك الفتى الكريم شيئاً، إذ ظل يذبح من جماله يومياً ليطعم الفقراء والطرّاق إلى أن نفدت. وتزعم الأسطورة أن حاتماً طلب إلى أمه، حين أتاه ضيوف وهو لا يملك ما يقدمه إليهم، أن تبيعه إلى قبيلة مجاورة مقابل إبل تنحرها لضيوفه. كما تزعم رواية ثانية أنه ذبح فرسه العزيزة على قلبه وقدمها لهم طعاماً. وثمة روايات كثيرة، غير هاتين، لا تزال تتناقلها ألسنة الأجيال المتعاقبة عن كرم حاتم الأسطوري.

إن هذه الصور التي استعرضناها من خلال الشعر الجاهلي والحكاية الشعبية الجاهلية تجسد الكرم من منظور الفقراء. ولذا نجد أنها أبرزته شعوراً وجدانياً يتعاطف من خلاله الفارس المثال مع الناس المحتاجين والفقراء، فيسمو بذلك ويمتاز من أفراد المجتمع الآخرين الذين كثيراً ما يرون في سلوكه شذوذاً يستحق عليه اللوم. إنه كرم يختلف عن سخاء الملوك والأمراء الذي وصفه الشعراء المداحون حتى في العصر الجاهلي نفسه.

لقد ميز الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين كرم الفارس من أعطيات الأثرياء والأمراء والملوك. وتجلى هذا التمييز في أن نماذج الفرسان في الحكايات التي حفظتها الذاكرة الشعبية، ونماذجهم التي جسدها الشعر الجاهلي، لم تكن تنتمي إلى فئة الأثرياء والأمراء والملوك، بل كانت، في أغلب الحالات، متمردة على سلطان تلك الفئة، رافضة لظلمها. كما تجلى أيضا في الاختلاف بين طريقة التعبير الفني عن كرم الفارس المثال، وطريقة التعبير الفني المستخدمة في مدح الأثرياء والأمراء والملوك. ففي حين نجد الشاعر يعبر عن الكرم، بوصفه معياراً من معايير المفهوم البطولي، تعبيراً بسيطاً مباشراً يقرر من خلاله موقف الفارس المثال من المحتاجين الذين يتعاطف معهم دون استعلاء، نراه يعبر عن الكرم

الذي يتصف به الأمير أو الملك بكثير من المبالغة والتعظيم اللذين يضعفان صدق الصورة، ويوحيان بأن الشاعر لا يصور صفة من صفات الممدوح، بل يحضه على الكرم ويتملقه طمعاً في العطاء. وهذا أمر يبدو واضحاً من خلال الموازنة بين النماذج الشعرية التي تصف كرم الفرسان وتلك التي تمتدح كرم الملوك والأمراء.

يقول عنترة مخاطباً عبلة:

وإذا صحوت فما أقصّر عن ندى

وكما علمتِ شمائلي وتكرمي[58]

ويقول طرفة بن العبد:

ولست بحلال التلاعِ مخافةً

ولكن متى يسترفد القوم أرفد[59]

ويقول عروة بن الورد:

أمزق جسمي في جسومٍ كثيرة

وأحسو قراح الماء والماء بارد[60]

بينما يقول النابغة الذبياني في وصف كرم الملك النعمان:

فما الفرات اذا هب الرياح لـه

تـرمي أوازيّه العبرين بالـزبـد

يمـد كـل واد متـرع لجب

فيه ركام من الينبـوب والخضد

يظل من خوفـه الملاح معتصماً

بـالخيزرانة بعد الأين والنجد

يـوماً بـأجود منه سيب نافلة

ولا يحول عطاء اليوم دون غد[61]

وثمة اختلاف آخر بين الصورة التي يرسمها الشعر الجاهلي لكرم الفارس المثال وصورة الكرم الذي يزعمه الشعراء المداحون لممدوحيهم، يتجلى في اقتران الكرم عند الفرسان بالعفة وهي صفة لا يسبغها الشعر الذي يمدح الأثرياء والأمراء والملوك على هؤلاء الممدوحين. فعنترة يلح في إبراز عفته الحاحه في تصوير فعاله البطولية، فهو يقول:

58 ـ ديوان عنترة، ص 24.

59 ـ ديوان طرفة بن العبد، ص 24.

60 ـ ديوانا عروة والسموأل، ص 29.

61 ـ ديوان النابغة الذبياني، دار صادر ـ بيروت، ص 36.

يخبـرك من شهد الـوقيعة أنني

أغشى الوغى وأعف عند المغنم[62]

ويقول أيضاً:

فــأرى مغانم لـو أشاء حـويتها

ويصدني عنها الحيـــا وتكرمي[63]

ويقدم الشنفرى صورة رائعة لهذه العفة بعد أن يعلمنا أنه أبسل الجميع إذا عرضت طريدة:

وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن

بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل[64]

وما ذاك إلا بسطة عن تفضـل

عليهم وكــان الأفضـل المتفضل

هكذا يتجسد الكرم معياراً شاملاً من معايير «البطولي» عندما يعبر عن إحساس حاد بالآخرين يجعل الفارس المثال يفضلهم على نفسه، فيمنحهم ما حصل عليه بقوته ومهارته، وينفق عليهم من دون أن يحسب لغده حساباً. ومن الواضح أن هذا النوع المتميز من الكرم الذي تجلى في الوعي الجمالي الجماعي عند العرب الجاهليين، لم يكن سمة عامة، بل كان من صفات الأبطال في صورتهم المثالية التي جسدها الفن.

إن ما وجدناه في تحليلنا للكرم يتكشف لنا أيضاً عند تحليلنا لصفات أخرى تحكم سلوك الفارس المثال تجاه الفقراء والمستضعفين، كحماية الجار والمرأة، ونصرة الضعيف، والوفاء بالعهد، والأمانة وغير ذلك. ولذا فنحن نكتفي بالإشارة إلى هذا الأمر تجنباً للإطالة والتكرار.

5

لقد سبق أن تكلمنا على تقديس العرب الجاهليين للكلمة وإيمانهم بأن لها قوة الفعل وتأثيره. وتكلمنا على العلاقة بين نشأة الشعر والأغاني الشفوية، ومنها أغاني الحرب. فثمة تصور توحي به الحكايات الشعبية المتوارثة عن حوار شعري يدور بين الفارس وخصمه قبيل الاشتباك في المعركة، يقوم من خلاله الفارس بالافتخار بشجاعته وإبراز جبن خصمه وضعفه وعجزه عن الصمود في المعركة الطاحنة التي ستنشب. فيرد عليه الخصم مستخدماً الوزن الشعري نفسه والقافية

62 ـ ديوان عنترة، ص 45.

63 ـ المصدر نفسه، ص 45.

64 ـ «شرح لامية العرب للعكبري»، ص 22 ـ 23.

نفسها إن استطاع. ونحن نعتقد بأن قدسية الكلمة عند العرب الجاهليين، والمساجلات الشعرية القتالية التي حفظت لنا الحكايات الشعبية صورة عنها، هما أساس معيار شامل آخر من معايير مفهوم «البطولي» عندهم، هو البلاغة وقوة البيان. ويشمل هذا المعيار اتقان الفارس المثال لفن الخطابة وامتلاكه لموهبة نظم الشعر. فصورة البطل المثالي لا تكون كاملة اذا لم يكن ممتلكاً أسباب البلاغة والبيان، قادراً على الخطابة وقرض الشعر. ولذا فقد جمع البطل الملحمي المصور في الشعر الجاهلي بين المعرفة الشاملة بكل دقائق الفن الشعري وبين المقدرة على ارتجال الشعر في كل مناسبة أو موضوع وجمع إلى جانب ذلك، الحكمة وسداد الرأي والقدرة على تقديم النصح والمشورة وحسن التحدث في المجالس.

فليس، إذن، من قبيل المصادفة، أن يكون جميع الفرسان الذين صورهم الشعر الجاهلي والحكايات الشعبية المتوارثة، شعراء فطاحل. بل إن ذلك شرط من شروط فروسيتهم، ومعيار من معايير مفهوم «البطولي» الذي جسده الوعي الجمالي الجماعي في ذلك العصر.

كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن يفاخر الفارس المثال بسداد رأيه وحكمته إلى جانب مفاخرته بقوته وشجاعته وانتصاراته. فسداد الرأي والحكمة أمران لا بد منها لكي تكتمل صورته البطولية.

6

لقد استعرضنا في الصفحات السابقة المعايير الأساسية التي استخدمها الوعي الجمالي الجماعي عند العرب الجاهليين، في تقويم الظاهرة البطولية التي يتوقف اكتمال تجليها أو عدمه على مقدار انطباق هذه المقاييس عليها أو عدمه. ولا شك في أن ثمة صفات أخرى جسدها الشعر أو الحكاية في معرض تصويرهما لهذا البطل أو ذاك. ولكنها تبقى صفات فردية تميز البطل المعني من غيره، ولا يؤثر وجودها أو عدم وجودها في اكتمال تجلي الظاهرة البطولية المتجسدة في الفارس المثال.

وقد رأينا من خلال استعراضنا لمكونات مفهوم «البطولي» عند العرب الجاهليين أنه مفهوم جمالي شامل له طبيعته الاجتماعية المعقدة، البعيدة كل البعد عن الحسية الساذجة التي ألصقها الدارسون بالشعر الجاهلي، معتمدين على دراسة سطحية مبتورة لنصوص هذا الشعر ومدلولاتها.

ورأينا من خلال استعراضنا أيضاً شعبية مفهوم «البطولي» المتجسد في الشعر الجاهلي بصورة الفارس المثال. وهي سمة تميزه من مفهوم «البطولي» عند اليونانيين القدماء، كما تميزه أيضاً من الصورة البطولية التي رسمها الشعراء المداحون للملوك والأمراء في العصر الجاهلي وفي العصور اللاحقة من تطور الأدب الرسمي.

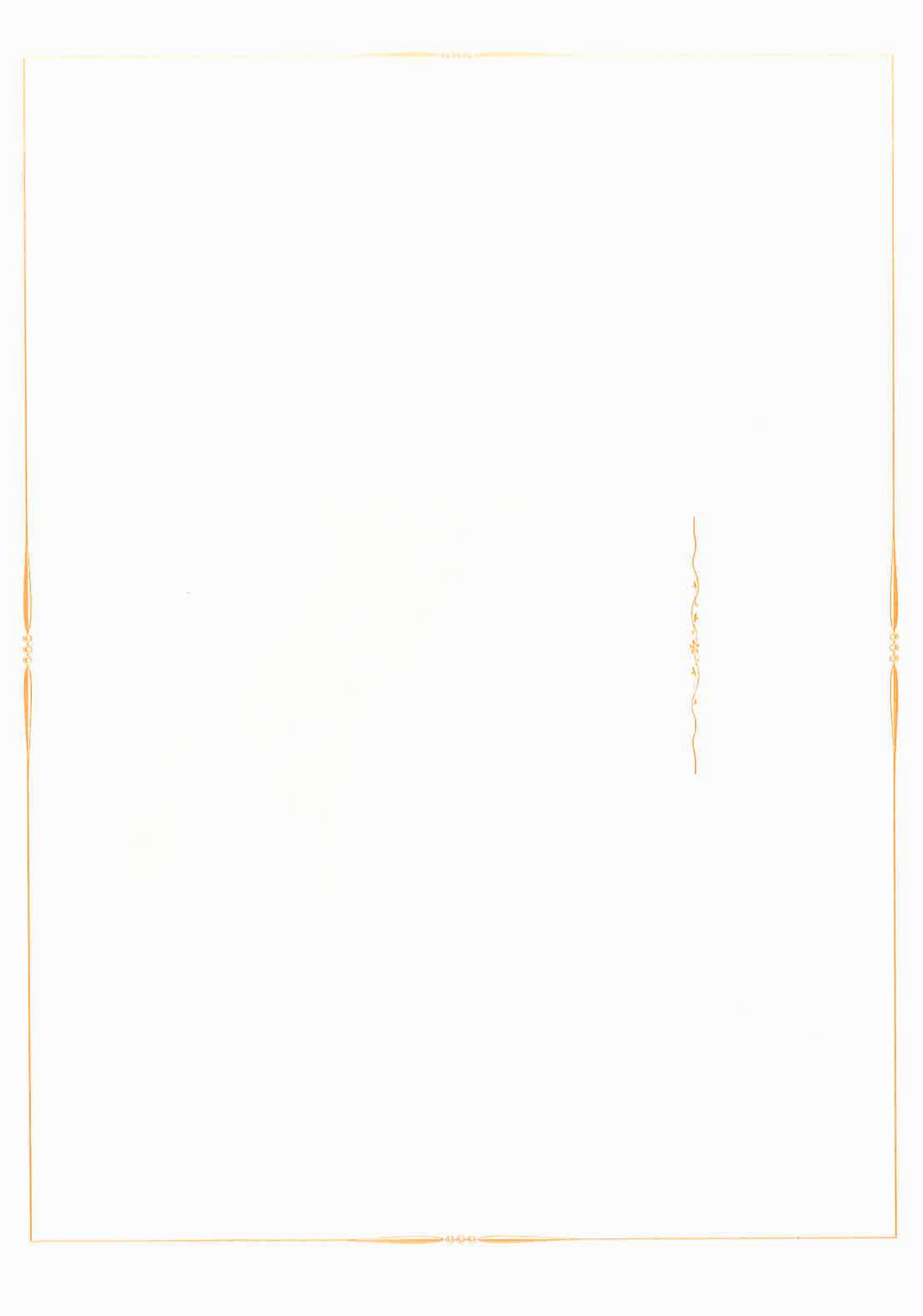
وعلى الرغم من أن تتبع تطور مفهوم «البطولي» في الوعي الجمالي عند العرب ليس من مهام هذا البحث، فنحن نود هنا الاشارة بإيجاز إلى أن هذا المفهوم فقد في الأدب الرسمي طبيعته الشعبية، فابتعد عن الفهم الجاهلي للظاهرة البطولية. وكانت لهذا الابتعاد أسبابه طبعاً، وفي مقدمتها بناء الدولة واستقرار التقسيم الطبقي في المجتمع. لكن الفهم الجاهلي للظاهرة البطولية ظل حياً في ضمير الطبقات الشعبية الفقيرة. وقد وصل الينا عبر الملاحم الشعبية التي نشأت في العصر المملوكي كـ «سيرة عنترة» و«سيرة الزير سالم» و«تغريبة بني هلال» و«سيرة الملك سيف»، بعد أن اغتنى بمكونات ومعايير جديدة دخلت عليه من الفكر الديني ومن تأثيرات حضارات الشعوب الداخلة في الحضارة العربية الاسلامية.

إن هذه الإشارة الخاطفة إلى تطور مفهوم «البطولي» لا تزعم لنفسها الدقة العلمية اللازمة لاعتمادها، فهي حصيلة نظرة عامة وسريعة أراد الباحث من ذكرها هنا إثارة المسألة لا حلها.

أما حديثنا عن الفهم الجاهلي للظاهرة البطولية فخير خاتمة له هذه الحكاية التي يرويها صاحب الأغاني عن عنترة:

ضم يوماً مجلس عنترة بعدما كان قد أبلى، واعترف به أبوه، وأعتقه. فسابّه رجل من بني عبس، وذكر سواده وأمه وأخوته. فسبه عنترة وفخر عليه. وكان مما قاله له: «إن الناس ليترافدون بالطعمة، فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك رفد الناس قط، وإن الناس ليدعون إلى الغارات فيعرفون بتسويمهم، فما رأيتك في خيل مغيرة في أوائل الناس قط، وإن اللبّس ليكون بيننا فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك خطة فصل، وإنما أنت فقع بقرقر، وإني لأحتضر البأس، وأفي المغنم، وأعف عن المسألة، وأجود بما ملكت يدي، وأفصل الخطة الصماء، وأما الشعر فستعلم».[65] ويقال أنه نظم المعلقة في الرد على ذلك العبسي.

65 ـ الأغاني، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 3، ص 131.



الفصل الثالث

مَفهُوم «الجَميْل»



1

لقد رأينا في الصفحات الأولى من هذه الدراسة كيف حصر المنظرون تقصيهم للفكر الجمالي عند العرب الجاهليين في البحث عن انفعال هؤلاء بالجمال ومظاهره، وقصروا ادراك العربي للجمال على «صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية»[1] في الشعر الجاهلي. وسبب ذلك، في رأي الدكتور شكري فيصل، هو «أن المرأة هي جماع مظاهر الجمال وصوره، فالبدوي لا يشهد غيرها في حياته الرتيبة، وهي تكاد تكون لذلك محور اهتماماته النفسية وثباته العاطفية، فجمالها هو الصورة المثلى للجمال».[2] ويكتشف الدكتور فيصل أن «هناك إلى جانب مفهوم الجمال عند الجاهليين، طبيعتهم الخاصة التي مكنت لهم من أن يتذوقوا هذا الجمال وأن يقبلوا عليه...».[3]

1 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية في النقد العربي»، القاهرة ـ 1968، ص 130.

2 ـ د. فيصل، شكري، «تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام» دمشق، ص 178.

3 ـ المصدر السابق نفسه.

إن حياة البدوي فقيرة بلا شك إذا ما قيست بحياة انسان القرن العشرين، ولكن ما قاله الدكتور فيصل عن رتابتها وخلوّها من المشاهدات يثير الدهشة حقاً. فأي استقراء بسيط للشعر الجاهلي يظهر بطلان ذلك. ونحن لا نجد لقوله هذا ولأقوال كثيرة مماثلة في الدراسات التي تناولت العصر الجاهلي، غير أن نزعم أن أصحاب هذا الرأي لم يستخلصوه من الشعر الجاهلي أو وقائع التاريخ، بل استلهموا في صوغه تلك الصورة الرومانتيكية الساذجة التي تجسد البدوي راكباً ناقة أو فرساً، منطلقاً في عرض الصحراء، تحيط به الرمال من كل جانب، ويلفه السكون. وهو يدندن بالشعر على وقع خطوات راحلته. إلا أننا لا نكاد نرى هذه الصورة، التي ابتدعها خيال ابناء المدن الجاهلين بالصحراء وحياتها واستخدمها الدارسون من دون تقصّ لمدى انطباقها أصلاً على حياة الجاهليين، إلا في

الحكايات الشعبية التي تتحدث عن العشاق الهائمين في الصحراء بعد اخفاقهم في الحب. أما حياة الجاهليين التي يمكن أن يستخلصها المرء من شعرهم وتاريخهم فلا تمت الى ذلك بصلة.

ونحن لا نحتاج في اثبات صحة ما قلناه الى تكرار ما سبق ان ذكرناه من معلومات تاريخية وجغرافية واجتماعية عن طبيعة حياة العرب الجاهليين وتطورها، اذ يكفي أن نعود إلى الأمثلة نفسها التي استخدمها الدكتور اسماعيل لنرى ذلك الحشد العظيم من المشاهدات التي لم تستبن للدكتور فيصل في قراءته للشعر الجاهلي.

في المثال الأول:

1 ـ هصرت بفودي رأسها فتمايلت
علَيّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

2 ـ مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

3 ـ كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل

4 ـ تصد وتبدي عن أسيل وتتقي
بناظرة من وحش وجرة مطفل

5 ـ وجيد كجيد الرئم ليس بفاحشٍ
إذا هي نصّته ولا بمعطل

6 ـ وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل

7 ـ غدائرها مستشزرات إلى العلا
تضلّ العقاص في مثنى ومرسل

8 ـ وكشح لطيف كالجديل مخصّر
وساق كأنبوب السقي المذلل

9 ـ وتضحي فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

10 ـ وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبي أو مساويك إسحل

11 ـ تضيء الظلام بالعشي كأنها
منـــارة ممس راهب متبتـــــل[4]

إذا استثنينا الأبيات، الأول والسابع والتاسع، من هذا المقطع الذي اقتطفه الدكتور اسماعيل من معلقة امرىء القيس، نجد أن الأبيات الثمانية الأخرى قد ضمت وصف ظواهر كثيرة من الحياة، شهدها الشاعر والمستمعون إليه (اذ من غير المعقول أن يشبه الشاعر محبوبته بصور لا يفهمها ولا يعرفها المستمعون إلى شعره) وعدّوها ظواهر جميلة من خلال ممارستهم الاجتماعية (من غير المعقول أيضاً أن يشبه الشاعر محبوبته بظواهر لا يقر المجتمع بجمالها) ففي البيت الثاني نجد صورة المرآة (أو قطع الذهب والفضة)، الصقيلة، وفي الثالث، الدرة المخبوءة في صدفة خولط بياضها بالصفرة، راقدة في ماء صاف لم يكدره الناس بكثرة التردد عليه. وفي البيت الرابع نرى عيني الظبية الحانيتين ترقبان أطفالها. وفي البيت الخامس يصور لنا الشاعر عنق الظبي الأبيض الخالص البياض، وفي السادس، النخلة وقد خرجت قنوانها. ونرى في البيت الثامن وصف أنبوب البردي المسقي المذلل بالإرواء، وفي العاشر الأساريع (الديدان) اللينة وأغصان شجر الإسحل الدقيقة المستقيمة، أما البيت الحادي عشر فيصور لنا مصباح الراهب المضاء أشد الاضاءة في منطقة منقطعة عن الناس، ليغلب ظلام الليل فيهتدي به من ضل طريقه.

لقد تداعى الى ذهن الشاعر هذا الحشد من الظواهر الحية الجميلة كله، وهو يصور لنا لحظة رائعة من لحظات الحياة الإنسانية، لحظة استجابة المحبوب ومطاوعته.

أما في المثال الثاني:

1 ـ نظرت بمقلة شـــادن مترببِ
أحـــوى أحمّ المقلتـــين مقلّـــد

2 ـ والنظم في سلك يزين نحرها
ذهب تـوقد كـالشهاب المـــوقد

4 ـ أنظر د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية...» ص 129 ـ 130. وديوان امرىء القيس، ط دار المعارف، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، ص 15، وما بعد، ولاحظ أن الشطر الأول من البيت الأول يرد في الديوان كما يلي: «اذا قلت هاتي نوليني تمايلت».

3 ـ صفراء كالسيراء أكمل خلقها
كـالغصن في غلـوائـه المتـأود

4 ـ والبطن ذو عكن لطيف طيه
والنحـر تنفجـه بثـدي مقعـد

5 ـ محطوطة المتنين غير مفاضة
ريّـا الـروادف بضـة المتجـرد

6 ـ قامت تراءى بين سجفي كلة
كالشمس يوم طلـوعها بـالأسعد

7 ـ أو درة صـدفية غـواصهـا
بهـج متى يرهـا يهلّ ويسجـد

8 ـ أو دمية من مرمر مرفـوعة
بنيت بـآجـر يشـاد وقـرمـد

9 ـ سقط النصيف ولم ترد اسقاطه
فتنـاولتـه واتقتنـا بـاليـد

10 ـ بمخضب رخص كأن بنانه
عنم يكـاد من اللطافة يعقـد[5]

فنجد، إذا استثنينا الأبيات الرابع والخامس والتاسع منه، أن الأبيات السبعة الأخرى ممتلئة بوصف ظواهر جميلة، يلفت النظر فيها انها تكاد تكون تكراراً للظواهر التي وجدناها في المثال الأول. وفي ذلك تأكيد لأمرين: أولهما ان هذه الظواهر موجودة في الحياة نفسها، وان الإقرار بجمالها اقرار جماعي شامل يعبر عن الذوق الجمالي للمجتمع الجاهلي. وثانيهما أن الشعر الجاهلي شعر شفوي يعتمد فيه الشاعر على مخزون تقليدي جماعي من الصيغ والتراكيب في بناء أشعاره. وهذا أمر سبقت الإشارة إليه في هذا البحث.

لقد قلنا إن الظواهر الموصوفة في أبيات النابغة الذبياني «تكاد تكون تكراراً»، ولم نقل: «كانت تكراراً»، لأنها متميزة بالفعل من الظواهر التي أوردها امرؤ القيس. وسنشير إلى ذلك في معرض استعراضنا لها. ففي البيت الأول نرى عينيّ الظبي (كما في البيت الرابع عند امرىء القيس)، ولكنهما تختلفان عن عيني

5 ـ ديوان النابغة الذبياني، دار صادر ـ بيروت، ص 39، ود. اسماعيل «الأسس الجمالية..» ص 131.

الظبية في المثال السابق. فالظبية أم أولاد في قصيدة امرىء القيس، ولذا يتجسد في عينيها حنان الأمومة، أما الظبي في أبيات النابغة فموفور الصحة، أسود الجفنين والمقلتين، يتوقد في عينيه الشباب والحياة. وهذا الفارق بين عيون الظبيين ليس مصادفاً، بل ضروري جداً، يمليه الفارق النفسي بين اللحظتين اللتين يصفهما الشاعران. فعينا الظبية تمثلان في الصورة الأولى عيني المرأة المحبة وهما تنظران إلى الحبيب في لحظة استجابة وعطاء. ولذا فالحنان أجمل ما فيهما. أما عينا الظبي في الصورة الثانية فتمثلان عيني المرأة الرائعة الجمال والشباب وقد فوجئت في عريها. ولذا نجد في محل الحنان توقد الشباب أو بريق النظرة الخاطفة التي تمليها المفاجأة. وفي حين نجد امرأ القيس يطيل الوقوف أمام عنق الظبية، ويختصر وصفه للزينة بكلمة «ولا بمعطل» في البيت الخامس من المثال الأول، نرى النابغة لا يصف العنق بأكثر من قوله «يزين نحرها» في البيت الثاني، بينما يسترعي انتباهه بريق الذهب وكأنه الشهاب الموقد. وفي هذا أيضا انعكاس للفارق النفسي بين اللحظتين، الفارق بين عاشق يتأمل حبيبته وهي مائلة عليه، مستجيبة له، وبين شاعر يخطف بصره، وبمحض المصادفة، منظر امرأة جميلة. ولو تابعنا الموازنة بين صورتي المرأتين عند الشاعرين، لوجدنا أمرأ القيس يتملى جمال جسد حبيبته عضواً فعضواً، وهذا يحدث حين يكون الحبيبان في خلوة بعيدة عن أعين الرقباء.

أما النابغة فيجمل في الشطر الثاني من البيت الثالث وفي البيتين الرابع والخامس كل ما يمكن أن يراه المرء في نظرة واحدة إلى جسد المرأة، فيصف لنا الغصن المتأود في غلوائه (صورة اجمالية)، ثم تتبدى له الخطوط العامة للجسد، ثم تغرق الصورة كلها في نور الشمس (في البيت السادس). لقد ورد النور في البيت الحادي عشر من أبيات امرىء القيس. ولكنه النور الهادىء المنعش، المنبعث من منارة الراهب المتبتل يوحي للتائه في الظلام بالأمن وينتشله من الضياع. أما النور الذي يصفه النابغة الذبياني فنور الشمس الطالعة من وراء الحجب على غير توقع. إنه نور باهر ولكنه متميز عن نور الشمس التي تطلع في كل يوم لأن إشراقه حدث في لحظة سعد. ونلتقي عند النابغة بالدرة المخبوءة في صدفة (البيت السابع). ولكن الشاعر لا يصف لنا هذه الدرة، كما فعل امرؤ القيس في البيت الثالث من المثال الأول، بل يظل أمينا للحظة النفسية التي

يصورها، فيصف الغواص الذي ملأته المصادفة بالبهجة فتهلل وجهه وخرّ ساجداً بين يدي التمثال المرمري المرتفع فوقه (البيت الثامن). والنابغة لا يرى كف المرأة كما رأى امرؤ القيس كف محبوبته. فامرؤ القيس يرى يد حبيبته تتحرك آمرة، ناهية، فيصف بنانها بأنه رخص، لين، ناعم، غير غليظ ولا كزّ. أما النابغة، فلا يرى غير كف المتجردة المندفعة لاتقائه بحركة خاطفة، يكتشف من خلالها لينها ويجتذب انتباهه لون الخضاب على الأصابع فيصفها بأنها «عنم يكاد من اللطافة يعقد» (البيت العاشر).

إنه لحشد وافر حقاً من الظواهر الجميلة تداعى الى ذهن الشاعر وهو يصف لحظة قصيرة جداً من لحظات تجلي جمال المرأة، لا يمتد زمنها الا بين نظرة منه وحركة من يدها تتقي بها بصره الذي اقتحم خلوتها.

وأما في المثال الثالث:

1 ـ جديدة سربال الشباب كأنها
سقيـــة بـــردي نمتهـــا غيـــولها

2 ـ ومخملة باللحم من دون ثوبها
تطول القصار والطـــوال تطولها

3 ـ كأن دمسقاً أو فروع غمامة
على متنها حيث استقر جديلها[6]

فإننا نلتقي في البيت الأول منه بالبردي المسقي ولكن بصورة مختلفة عما وجدناه عند امرىء القيس في البيت الثامن من المثال الأول. لقد ركز امرؤ القيس اهتمامه على ليونة ساق البردي وارتوائها ليصف ساق حبيبته. أما ابن عجلان فيصف لنا نبات البردي كله وهو في عنفوان نمائه، مصوراً بذلك محبوبته التي ولجت مرحلة الشباب لتوها. وبعد أن يصف لنا في البيت الثاني اكتمال صحة المحبوبة وتناسق جسدها، يطلع علينا في البيت الثالث بصورة الحرير الأسود الناعم الملمس، ثم بأهداب الغمامة اللطيفة الواعدة بالارتواء والخصب، ليصف ذؤابات شعر المحبوبة المنسدل على ظهرها.

وهكذا نجد في أربعة وعشرين بيتاً من الشعر الجاهلي الذي قيل في المرأة، سبعة عشر بيتاً تحتشد فيها صور مختلفة متشعبة عن الحياة، صور من حياة النبات والحيوان والطبيعة والإنتاج الإنساني، تجعل من قول الدكتور فيصل: «فالبدوي

6 ـ ديوان الحماسة، نشره الرافعي ـ ط 3، ص 80 ـ 81 و د. اسماعيل، «الأسس الجمالية..» ص 131.

لا يشهد غيرها (المرأة) في حياته الرتيبة» عبارة إنشائية لا معنى لها، يخطئها التاريخ (وقد سبق أن رأينا ذلك في استعراضنا التاريخي لملامح الحياة الجاهلية)، ويدحضها الوعي الجمالي المتجلي في هذه الأمثلة من الشعر الجاهلي. كما أنها تجعل من قول الدكتور اسماعيل ان كل الصفات التي لفتت الشاعر الجاهلي في محبوبته «هي الصفات الحسية المحض. وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها الى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله. ومن هنا كان الشاعر حسياً في تصوره للجمال وتصويره له على السواء»[7]، تجعل من هذا القول كله دليلاً على سطحية استقراء الصور التي أوردها، أغفلت الانتقاء الدقيق الذي مارسه كل من هؤلاء الشعراء للتعبير عن جوانب معنوية هامة في نفسه وفي نفس المرأة الموصوفة في شعره. وما هذه السطحية سوى نتاج النقد البلاغي القديم في أسوأ صوره المعتمدة على المنطق الشكلي، والباحثة في معاني الألفاظ، لا في معاني الصور.

2

ولكي لا نتهم بالتقصير بسبب اعتمادنا على الأمثلة التي اوردها الدكتور اسماعيل دون غيرها، وكيلا يظن صدق الزعم القائل «ان شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال»[8]، نورد فيما يلي أمثلة من الشعر الجاهلي في الغزل وغيره، يتجلى فيها وعي الشاعر الجاهلي للجمال وانفعاله به. ولعل من المناسب أن نبدأ هذه الأمثلة بالعودة الى «المتجردة» التي وصفها النابغة، ولكن في صورة أخرى رسمها المنخل اليشكري بقوله:

1 ـ ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
2 ـ الكاعب الخنساء ترفل في الدمقس وفي الحرير
3 ـ دافعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير
4 ـ ولثمتها فتنفست كتنفس الظبي البهير[9]

إنه يحدثنا في البيت الأول عن دخوله الخدر. ودخول الخدر، بحد ذاته، يوحي بإحساس الدفء، يقويه أن هذا الدخول كان «في اليوم المطير». ويحدثنا في البيت الثاني عن ساكنة الخدر، فيقول إنها كاعب خنساء ترفل في ثياب ربات القصور، من دون أن يتناولها بالوصف عضواً فعضواً، إنه ليس في موقف

7 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية في النقد العربي» ص 131، وانتقادنا لقول الدكتور اسماعيل لا يعني انكار حسية التصوير في الشعر العربي، ولكنه يعني أننا لا نرى في التصوير الحسي دليلاً على حسية تصور الشاعر للجمال.

8 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية...»، ص 129.

9 ـ الأغاني، طبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، ج 21، ص 3.

المتأمل، بل هو في موقف المتلهف إلى الفعل. ولذا فهو لا يذكر من صفاتها الجسدية غير الخنس (تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة)، لأن ذلك ما يشد انتباهه من جسدها وهو يتأهب لتقبيلها. وتتجسد الصبية أمامنا في البيت الثالث بصورة قطاة تمشي إلى غدير. إنها صورة مشحونة بالخوف والرغبة في الارتواء في آن واحد. فمن المعروف أن الطير تمشي إلى مورد الماء بحذر شديد لكثرة المخاطر التي تتعرض لها عنده. ونرى في البيت الرابع صورة الظبي. ولكن الشاعر لا يفعل هنا ما فعله النابغة الذي وصف لنا الظبي بأنه موفور الصحة، أسود الجفنين والمقلتين، يتوقد في عينيه الشباب والحياة، بل يقدم لنا صورة ظبي متقطع الأنفاس وقد أرهقته انفعالات اللحظة التي تمر به.

أما مثالنا الثاني فهو الروضة التي يستعين بها عنترة ليصف طيب رائحة ثغر عبلة العذب اللذيذ فيقول:

1 ـ أو روضة أنفا تضمن نبتها
غيث قليـــل الـــدمن ليس بمعلم

2 ـ جادت عليه كـــل بكر حـــرة
فتـــركن كـــل قـــرارة كـــالـــدرهم

3 ـ سحا وتسكابـــاً فكل عشية
يجري عليها المـــاء لم يتصرم[10]

10 ـ ديوان عنترة، دار صادر ـ بيروت، ص 18 ـ 19.

إن ما يلفت النظر في هذه الروضة هو حصانتها وبكارتها ونظافتها. فهي، كما جاء في البيت الأول، لم ترع، ولم يصبها ما ينقص طيب رائحتها، لأن المطر الذي سقاها وزكى نبتها، مطر نظيف من الشوائب، وهي، بالإضافة إلى ذلك كله، مجهولة الموقع لا يعرف الناس والدواب طريقاً إليها.

ولا يكتفي عنترة بما قاله عن نظافة روضته، فيعود في البيت الثاني ليؤكد لنا أن المطر الغزير الخالي من البرد يتساقط عليها ويتجمع ماؤه في حفر مستديرة كالدراهم لنقائه وصفائه. ويتابع في البيت الثالث تأكيده بأن الماء يغسلها في كل عشية من دون انقطاع. وهكذا لا نجد ما يشير إلى هذه الروضة سوى كلمة «نبت» في البيت الأول. أما بقية الكلمات والصور فتتجه الى تأكيد بكارة هذا النبت ونظافته وارتوائه بماء المطر الصافي الغزير. وهذا الانتقاء الفني لعناصر

صورة الروضة ينسجم تماماً والحالة النفسية للشاعر، فعبلة ابنة عمه التي يحميها بسيفه ويطمح إلى الزواج بها.

ولكن الأعشى، ميمون بن قيس، الشاعر الذي لا يعيش الحالة النفسية التي يعيشها عنترة، يرسم صورة مغايرة للروضة التي يستعين بها في وصف صاحبته. يقول الأعشى:

1 ـ ما روضة من رياض الحزن معشبة
خضراء جاد عليها مسبل هطل

2 ـ يضاحك الشمس منها كوكب شرق
مؤزر بعميم النبت مكتهل

3 ـ يوماً بأطيب منها نشر رائحة
ولا بأحسن منها اذ دنا الأصل[11]

11 ـ ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت 1960، ص 146.

روضة الأعشى، إذن، تقوم على رابية من الأرض، وهي خضراء نضرة. رواها المطر الغزير (البيت الأول)، فطالت قامات نبتها. وبان عليها الارتواء، وقد تفتحت أزهارها، فراحت تضاحك الشمس التي غمرتها. واكتست ثوباً كاملاً من الأوراق الخضر (البيت الثاني). ولكن هذه الروضة، وهي في أفضل حالات انتشار الشذى، حين تشرق عليها الشمس بعد المطر، لا تفوق حبيبته بطيب رائحتها، كما أنها لا تفوقها حسناً، وهي في أفضل حالات تجلي حسن الرياض وقت الأصيل (البيت الثالث).

إننا لا نجد في أبيات الأعشى ما يذكرنا بالمطر سوى كلمتي «مسبل هطل». أما بقية الكلمات والصور فتتجه إلى تأكيد جمال الروضة ونمائها، على عكس ما رأيناه في المثال السابق. وهذا أمر أملاه اختلاف غرض الأعشى وحالته النفسية عن غرض عنترة وحالته النفسية. فعنترة، لا يريد بتصويره للروضة غير تصوير طيب أنفاس عبلة وهو يقبلها، في حين أراد الأعشى، بتصويره للروضة، تصوير جمال المرأة وطيب الشذى المنبعث من وجودها كله.

وأما المثال الثالث فقد رأينا أن ننتقيه من الشعر المعبر عن جمال الفرس، مبتعدين بعض الابتعاد عن الغزل والانفعال بحسن النساء. ونبدأ بأبيات امرىء القيس المشهورة في معلقته:

1 ـ وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجـرد قيـد الأوابـد هيكـل
2 ـ مكـر مفر مقبـل مدبـر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل
3 ـ كميت يزل اللبد عن حال متنه
كمـا زلت الصفـواء بـالمتنـزل
4 ـ على الذيل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلي مرجل
5 ـ مسح اذا ما السابحات على الونى
أثـرن الغبـار بـالكديـد المـركل
6 ـ يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلـوي بأثـواب العنيف المثقل
7 ـ درير كخذروف الوليد أمـرّه
تتـابـع كفّيـه بخيط مـوصل
8 ـ له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وإرخـاء سرحـان وتقـريب تتفـل
9 ـ ضليع اذا استدبرته سد فرجه
بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل
10 ـ كأن على المتنين منه اذا انتحى
مداك عروس أو صـلابة حنظل
11 ـ كأن دماء الهاديات بنحره
عصـارة حنـاء بشيب مـرجّـل[12]

12 ـ ديوان امرئ القيس، ص 19 وما بعدها.

إن الفرس الذي يباكر امرؤ القيس الصيد عليه، سريع العدو حتى لكأنّه القيد للوحوش التي لا تستطيع أن تفوت منه. وهو عظيم الجرم (البيت الأول)، وتجتمع له القدرة على الكر والفر، والإقبال والإدبار. وهو في ذلك كله سريع كأنه الصخرة العظيمة وقد هوى بها السيل من حالق (البيت الثاني). وهو صلب الجسم، أملس الملمس، يزل اللبد عن متنه كما تزل قطرات المطر عن جسم

الحجر الأملس الصلب (البيت الثالث)، وشديد النشاط، يشبه تكسر صهيله في صدره غليان المرجل (البيت الرابع). وهو لا يتعب حين تتعب الخيول، بل يظل ينصبّ عدوه انصباباً اذا كلّت الخيول السوابح وأعيت وأثارت الغبار (البيت الخامس)، ولا يسلس قياده لكل راكب، فهو يزلق عن ظهره الغلام الجاهل بالفروسية، ويرمي بأثواب الفارس الماهر لشدة سرعته في العدو (البيت السادس)، إنه مدرار في سرعته، فكأنه، لخفته وسرعته في العدو، تلك الدوامة التي يلفها الأطفال بخيط ويديرونها (البيت السابع). إن خاصرتيه كخاصرتي الظبي في الضمر، وساقيه كساقي النعامة في الانتصاب والطول، وعدوه كعدو الذئب، وتقريبه كتقريب ولد الثعلب (البيت الثامن). وهذا الفرس عظيم الأضلاع، منتفخ الجنبين، اذا نظرت اليه من خلفه رأيت ذيله السابغ التام يسدّ الفضاء بين رجليه، دون ميل الى أحد الشقين (البيت التاسع)، وظهره مكتنز وصلب كأنه الحجر الذي تسحق به العروس الطيب، أو الحجر الذي يكسر عليه الحنظل ليستخرج لبه (البيت العاشر). ولقد تجمد دم أوائل الصيد على عنق هذا الفرس كأنه عصارة الحناء على رأس الأشيب.

هكذا ينفعل الشاعر بجمال فرسه وهو يخرج به باكراً إلى الصيد، فينتقي لوصفه مشاهدات كثيرة من الطبيعة وحياة الانسان والحيوان. ومن الملاحظ أنه قد ركز اهتمامه في وصفه على صفتين اساسيتين من صفات الفرس هما السرعة وقوة البدن. وهما الصفتان الضروريتان في الصيد.

أما لبيد، الذي قضى يومه في حماية قومه، واقفاً فوق مرتفع قريب من أعلام الأعداء، متوشحاً لجام فرسه المتقدمة السريعة ليكون متهيئاً لركوبها عندما تدعو الى ذلك حاجة، ثم هبط من مرقبه عند حلول الظلام، فيقول:

1 ـ أسهلت وانتصبت كجذع منيفة
جرداء يحصر دونها جرامها
2 ـ رفعتها طرد النعام وشله
حتى اذا سخنت وخف عظامها
3 ـ قلقت رحالتها واسبل نحرها
وابتل من زبد الحميم حزامها

4 ـ ترقى وتطعن في العنان وتنتحي
ورد الحمامة إذ أجد حمامهـا[13]

13 ـ ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر ـ بيروت، ص 176 ـ 177.

إنه يهبط من فوق المرتفع إلى السهل فتنتصب فرسه أمامه نخلة باسقة عصية على متسلقيها لقطف ثمارها (البيت الأول). ويثير انتصابها هذا في نفسه رغبة في العدو بها بعد وقوف استمر طوال النهار، فيكلفها عدواً كعدو النعام، فتجد في الجري، فتسخن ويبدو له أنها أصبحت أخف وزناً (البيت الثاني). إن سرعة عدوها تتنامى، فيضطرب جلد الغنم المسرج على ظهرها لشدة سرعتها. ويسيل العرق على نحرها مبللاً حزامها بزبده (البيت الثالث). وترفع الفرس عنقها ثم تطعن به عنانها، وكأن هذا العنان يحد من انطلاقها الذي بات يشبه في سرعته طيران الحمائم العطشى إلى الماء (البيت الرابع).

من الملاحظ أن عناصر كثيرة موجودة في صورة فرس امرىء القيس اختفت من صورة الفرس عند لبيد، لا سيما تلك العناصر التي تحتاج رؤيتها الى ضوء النهار كإثارة الغبار، وضمور خاصرتي الفرس، وانتصاب ساقيه، وانتفاخ جنبيه، ومنظر ذيله، والدماء، التي تشبه الحناء في الرأس الأشيب، على صدره، بينما احتفظت صورة الفرس عند لبيد بالعناصر الدالة على عظم جرمها، وعصيانها على غير فارسها، وسرعتها المتنامية في العدو. والشاعر يستعين لتجسيد ذلك بظواهر يدركها الفارس من دون حاجة الى الاستعانة بحاسة البصر استعانة كبيرة («كجذع منيفة جرداء»، «سخنت وخف عظامها»، «قلقت رحالتها وأسبل نحرها»..)، وهو أمر ينسجم تماماً واللحظة التي يصورها.

إن امرأ القيس يصور فرسه في لحظة خروجه به الى الصيد عند الفجر. أما لبيد فيصور فرسه في لحظة عودته بها من الحراسة بعيد غياب الشمس. وعدو الفرس عند لبيد لا يهدف الى اللحاق بطريدة وسبق الآخرين اليها، بل هو نوع من التمرين بعد وقوف الفارس والفرس في المرقب طول النهار.

وفي صورة ثالثة للفرس نرى عنترة:

1 ـ ..... على رحالة سابح
نهد تعاوره الكماة مكلم

2 ـ طـــوراً يجرد للطعـان وتارة
يأوي إلى حصد القسي عرمرم[14]

. . . .

. . . .

3 ـ يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطـــان بئـــر في لبـــان الأدهم

4 ـ ما زلت أرميهم بثغرة نحره
ولبـــانـــه حتى تسربـــل بـــالـــدم

5 ـ فازور من وقع القنا بلبانه
وشكـــــا إلى بعبـــــرة وتحمحم

6 ـ لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو عـــرف الكلام مكلمي[15]

14 ـ ديوان عنترة، ص 25.

15 ـ ديوان عنترة، ص 29 ـ 30.

إن فرس عنترة ضخم مثخن بالجروح التي أوقعها به الفرسان (البيت الأول)، فهو شريك في القتال لفارسه الذي يهاجم على صهوته الأعداء طوراً وطوراً يرتد به منضماً إلى رماة السهام (البيت الثاني). وتعلو مناداة الفرسان باسمه، ودعوتهم اياه، بينما تنغرس في صدر فرسه رماح الأعداء الطويلة كالحبال التي يستقى بها من الآبار (البيت الثالث)، فيندفع مهاجماً هؤلاء الأعداء بصدر فرسه وعنقه حتى غطت الدماء جسد الفرس كما يغطي السربال جسد لابسه (البيت الرابع) ولكن اندفاع الفرس وصبره على الألم الهائل الذي تسببه طعنات الأعداء تخالطها رغبة في الشكوى، فينظر إلى فارسه بعينين دامعتين ويحمحم طالباً الرحمة (البيت الخامس) ويلتقط الفارس نظرة الفرس الناطقة، ويحس بفرسه يخاطبه بالنظر والدمعة والحمحمة لعجزه عن الحوار وجهله بالكلام (البيت السادس).

نحن هنا أمام صورة للفرس تكاد تختفي فيها أوصافه الجسدية وأوصاف عدوه، فهي لا تذكر إلا بكلمتي «سابح نهد»، لتحل محلها أوصاف فعال هذا الفرس البطولية. فمن الجراح نستدل على أنه فرس مقاتل كفارسه. ومن الرماح المنغرسة في صدره ندرك أنه شجاع في مواجهة الأعداء، يغير عليهم حتى يتسربل بالدم النازف من جراحه، المختلط بدمائهم. ومن ازوراره ونظرته الدامعة

وحمحمته ندرك ما مدى ما يعانيه من ألم، وما يتحلى به من صبر على المكاره. إن الجميل في هذه الصورة هو الانسجام الكامل بين بطولة الفرس وبطولة الفارس واتحاد فعالهما في المعركة. فكما أن الفارس لا يدير ظهره لأعدائه هارباً من المعركة مهما اشتدت، كذلك لا يدير الفرس ظهره أبداً، بل إنه، عندما تتجاوز شدة المعركة قدرته على الصبر، يميل ميلاً ليشكو إلى فارسه ما يعانيه من دون أن يوقفه ذلك عن القتال.

هذا التلاحم بين ظواهر الطبيعة وحياتها وبين الحياة الإنسانية انما يعبر عن شمول الظاهرة الجمالية للحياة بعامة من خلال «أنسنة» ظواهر الطبيعة. وهي عملية لا تكاد تخلو، بل لا تخلو، منها قصيدة جاهلية. ولو شئنا لملأنا مئات كثيرة من الصفحات بالأمثلة التي تبرز ذلك. غير ان مجال بحثنا لا يسمح لنا بالاستمرار في ايراد هذه الأمثلة وتحليلها. ولذا نكتفي بمثال أخير منها يسوقه إلينا الشنفرى، وقد هجر مجتمع البشر، كما سبق أن ذكرنا في هذا البحث فجعل بينه وبينه أرضاً واسعة قفراً قطعها مشياً على قدميه، يقعده التعب حيناً، ويعينه العزم والتصميم على النهوض والاستمرار في السير حيناً آخر، إلى أن وصل في نهاية رحلته الى عرض جبل عال فانتحى مكاناً ممتنعاً منه وراح يتأمل العالم من حوله منتشياً بتغلبه على ما واجه من مصاعب، فيقول:

1 ـ وخرق كظهر الترس قفر قطعته
بعاملتين ظهره ليس يعمل

2 ـ وألحقت أولاه بأخراه موفياً
على قنة أقعي مراراً وأمثل

3 ـ ترود الأراوي الصحم حولي كأنها
عذارى عليهن الملاء المذيل

4 ـ ويركدن بالآصال حولي كأنني
من العصم أدفى ينتحى الكيح أعقل[16]

فإذا جاوزنا الأرض الجرداء المثلمة كظهر الترس (البيت الأول) وانتصار الشاعر على ما لاقاه من مصاعب في قطعها (البيت الثاني)، تتحول اناث الوعول التي خالط سوادها صفرة إلى عذارى لبسن أثواباً طويلة يجررن أذيالها على الأرض، طائفات حول الشاعر طوافاً يحمل كل معاني الالتجاء إليه طلباً للأمن أو

16 ـ «شرح لامية العرب» لأبي البقاء العكبري، تحقيق د. حلواني، محمد خير، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ص 62 ـ 63.

طلباً للحب (البيت الثالث). وحين يأنس فيه القبول يثبتن حوله، فيتحول هو نفسه، إلى وعلٍ فحلٍ شابَ البياض يديه وطال قرنه (البيت الرابع)، إن هذا التحول الذي يطرأ على الشاعر ضروري جداً من الناحية الفنية، فبواسطته يعبر الشاعر عن نفسه النافرة من مجتمع البشر، الواجدة في هذه الصحبة الجديدة مجتمعاً بديلاً. فلولا هذا البيت الأخير لظننا أن بالشاعر حنيناً إلى المجتمع البشري الذي خلفه وراءه، كما كانت حالة المرقش الأكبر الذي تذكر سليمى ليلاً وقد نام أصحابه فاستحضر في خياله صورة أهلها وقد أوقدوا ناراً:

. . . .

يشب لها بذي الأرقى وقود

2 ـ حواليها مها جم التراقي

وآرامٌ وغزلانٌ وفود

3 ـ نواعم لا تعالج بؤس عيشٍ

أوانس لا تروح ولا ترود

4 ـ يسرن معاً بطاء المشي بدا

عليهن المحاسن والبرود[17]

17 ـ المفضليات، ص 23.

فالمرقش هنا يستعين بصور المها والوعول والغزلان ليجسد ما طاف في خياله من ذكرى نساء الحي البعيد الذي خلف فيه سليمى. ولذا نراه يفصل في وصفها، فهي مكتنزة باللحم ونواعم لا تعاني من قسوة الحياة وأوانس لا تتكلف عملاً شاقاً، في حين يكتفي الشنفرى بكلمتي «الأراوي الصحم». كما نرى المرقش يدقق في ملابسها، فهي أثواب مصبوغة بالزعفران وأخرى مخططة. وهي ناعمة لا تخفي جمال سيقان لابساتها المكتنزات، حين يمشين معاً متكاسلات في خطوهن، بينما نجد الشنفرى لا يصف الملابس بغير كلمتي «الملاء المذيل». والملاء هو، عادة، الثوب الأبيض. أما في وصف حركة اناث الوعول فلا يستخدم الشنفرى سوى كلمتي «ترود» و«يركدن».

إن الأمثلة التي سقناها جميعاً تؤكد على أن الموضوعات المأخوذة من الواقع والمستخدمة في الأعمال الشعرية المختلفة هي موضوعات متنوعة جداً، شملت جوانب الحياة الجاهلية كلها. وأن وحدة هذه الموضوعات في قصائد الشعراء لا تعني وحدة الصور الفنية. فالموضوعات ليست محتوى الصور الفنية بل هي جزء

من هذا المحتوى الذي يشتمل، بالإضافة إليها، على عواطف الفنان وأفكاره، ولذا فإن الاقتصار في فهم صور الشعر الجاهلي على تحديد الموضوعات المصورة فيها، من دون النظر الى السياق الذي ترد فيه، ومن دون تأمل الاختلافات الجزئية في عرضها، تلك الاختلافات المعبرة عن أفكار الشاعر وموقفه العاطفي، يؤدي إلى الشكلية، وإلى تجريد الشعر الجاهلي من جوهره المميز بوصفه فناً تتجسد فيه الوحدة بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، تلك الوحدة التي تجعل من كل صورة فنية صورة فردية متميزة لا تتكرر أبداً. إن ما نشير اليه الآن كثيراً ما يغفله دارسو الأدب الجاهلي، فنراهم يحصون الموضوعات التي صورها هذا الشعر، فيقولون مثلاً:[18] صوروا من الإبل كذا وكذا. وصوروا من الخيل كذا وكذا، ووصفوا في المرأة كذا وكذا. أو يقولون: «فالفرس يشبه من الحيوان بمثل الظبي والأسد والوعل والذئب والثعلب، ويشبه من الطير بالعقاب والصقر والقطاة والباز والحمام. ويشبه بالسيف و. . . أما المرأة فقد شبهوها بالبقرة الوحشية في سعة عينيها وشدة سوادهما ونصاعة بياضها كما شبهوها بالغزالة في خفتها ورشاقتها وجمال لفتتها، وشبهوا وجهها بالشمس والبدر ووضاءة وجهها باللؤلؤ. كما شبهوا الحسناء بالدمية، وقوامها بالرمح ووجهها بالدينار وريقها بالخمر. . و. . »[19].

ومن الطبيعي أن تؤدي هذه التصانيف للتشبيهات المنتزعة من سياقها الفني، المجردة مما حملها اياه الشاعر من شحنة عاطفية وفكرية إلى استنتاجات تزعم ان الشاعر الجاهلي يسوق معانيه في صور حسية فلا يتركها «معنى ذهنياً مجرداً ينم عن خفايا النفس البشرية، ولا يلجأ الى هذه الحسيات ليجرد منها فكرة تخامر العقل ولا تتراءى في مثال، بل ان صورهم غالباً حسية تنتزع من العالم المادي».[20] من دون أن يدرك أصحاب هذه الاستنتاجات أنهم هم الذين انتزعوا هذه الحسيات من سياقها الفني فجردوها من شحنتها العاطفية والفكرية.

يقع الدارسون المعاصرون فريسة تقاليد النقد البلاغي القديم. الذي اعتمد مبدأ تصنيف الشعراء في طبقات، وتصنيف الشعر في موضوعات، ودراسة التشبيه منفرداً معزولاً عن غيره وعن السياق الفني التاريخي لإبداع الشاعر. ذلك ما فعله الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي» حين كفى نفسه وكفانا مؤونة البحث فتوجه إلينا بقوله: «ومن شاء أن يكفي نفسه

18 ـ انظر: «الأصول الفنية للشعر الجاهلي» تأليف د. سعد اسماعيل الشلبي، القاهرة 1977 ـ ص 89.

19 ـ انظر: كتاب د. أحمد الحوفي «الغزل في العصر الجاهلي» تجد فيه الكثير من ذلك.

20 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية للشعر الجاهلي» ص 70.

مؤونة البحث فليرجع إلى محاضرات الراغب الأصفهاني (يعني محاضرات الأدباء)، فهو يعقد فصلاً للحديث عما جاء في محاسن المحبوب والميل اليه. وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدراً غير قليل من صفات الحسن التي كان الشعراء يرونها في المحبوب ويصورونها في أشعارهم. وعندئذ سيصل بسهولة الى النتيجة التي نريد أن نؤكدها الآن، وهي ان الشاعر لم يكن ينفعل إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، فراح يجسم لنا في محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية. وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة».[21]

21 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية في النقد العربي» ص 132.

إن ما ذكره الدكتور اسماعيل يوحي بأننا لو عقدنا فصلاً للحديث عن محاسن المحبوب والميل إليه في غير الشعر الجاهلي، لوجدنا صوراً للمحبوبة غير صورة المثل الأعلى للمرأة كما يتمثله الشاعر. وهذا أمر لا يمكن حدوثه، فالمحبوبة هي محبوبة أصلاً، لأنها تجسيد للمثل الأعلى في نظر المحب. ولكن الدكتور اسماعيل لم يقصد الى هذا، بل إلى ما هو أشد بعداً عن منطق الفن وعن حقيقة الشعر الجاهلي، حين وقع فريسة تصنيف الأصفهاني لمحاسن المرأة، فقرر أن صورتها واحدة عند جميع الشعراء الجاهليين، ضارباً عرض الحائط حتى تلك الاختلافات التي كشفنا عنها في الأمثلة التي ساقها هو نفسه في كتابه. ان تشابه الصيغ والمفردات جعل الدكتور اسماعيل يقول: «والصور التي عرضناها والتي تجدها عند الأصفهاني كلها صور متشابهة في مجموعها وتفصيلها».[22]

22 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية...»، ص 132.

ويغفل تلك الفروق التي لا تبتدي للقارىء الا بعد تأمل وتفكير، وبعد ربط كل صورة من هذه الصور بسياقها الفني والتاريخي.

3

غير أن جميع ما ذكرناه عن تنوع الظواهر المجسدة في صور فنية في الشعر الجاهلي، وعن الانتقاء الفني المعبر عن جوانب نفسية هامة في ذات الفنان وفي إبداعه، لا يحدد سوى جانب من جوانب الاختلاف بيننا من جهة، وبين الدكتور اسماعيل ومن يلتقي معه في الرأي من الدارسين من جهة أخرى. فجوهر الاختلاف بيننا أعمق من ذلك بكثير، لأنه يتعلق أصلاً بالموقف الفلسفي من العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ومن طبيعة التفكير الفني، والخيال، ودوره في الفن.

إن ملاحظة الدكتور اسماعيل احتفال الشاعر الجاهلي بالصورة الحسية في جمال المرأة (مع تحفظنا على دقة هذه الملاحظة) لا تخول الباحث الحق في أن يصدر حكماً عاماً بضآلة اهتمام ذلك الشاعر بالصفات المعنوية أو انعدامه[23]، فيخلص منه إلى حكم أعم وأشمل بأن العرب «بعامة كانوا إذن يرون الجمال في الصورة الأولى (الحسية)، وقلما اهتموا بالمعنويات أو بالصورة الثانية».[24] فمن يفعل ذلك، يكون قد حكم على وعي العرب الجمالي من خلال موقفهم من ظاهرة جمالية واحدة هي «المرأة الجميلة»، لا بل من خلال تجلي هذه الظاهرة في الفن. ولكن وعي الناس للجمال لا يتحدد من خلال موقفهم من ظاهرة جمالية واحدة، أو من خلال صورتها في الفن، فهذا التحديد ساذج وبسيط ومغلوط. إنه يشبه محاولة تحديد وعي الناس لمفهوم المكان من خلال وعيهم للدائرة مثلاً. ونحن، مع تأكيدنا على استقلال كل مفهوم من المفاهيم الجمالية عن غيره، ومع إدراكنا أن الجميل غير القبيح والحسن غير الجليل... الخ، نعتقد أن المفاهيم الجمالية مترابطة كل الترابط لكي تستوعب العالم الواقعي وتعكسه في الوعي عكساً صادقاً، شأنها في ذلك شأن سائر المفاهيم. وإدراك هذا الترابط، وأخذه في الحسبان عند تحديد وعي مجتمع ما للجمال أمر يتسم بأهمية بالغة، لأن هذا الوعي لا يتجلى من خلال مفاهيم غير مترابطة لا يجسد أي منها غير جانب مستقل من ظواهر العالم الموضوعي. ولعل قول الدكتور اسماعيل عن العرب الجاهليين انهم «قلما اهتموا بالمعنويات» دليل نموذجي على الخطأ الذي يقع فيه الباحث حين يغفل هذه المسألة المنهجية في البحث الجمالي. فلو التفت الدكتور اسماعيل الى القيم الجمالية التي جسدها الوعي الجمالي الجاهلي في صورة الفارس المثال، لوجدها ـ كلها تقريباً ـ قيماً معنوية، ولعدّل مضطراً حكمه الذي بنى عليه مجمل تفسيره للنقد العربي القديم، فجعله خاصاً بتقويم جمال المرأة فقط. ولو بحث عن تعليل ذلك لوجده في غير قصور الوعي الجمالي الجاهلي عن ادراك الجوانب المعنوية في الجمال الإنساني. لقد رأينا في دراستنا لمفهوم «البطولي» عمق إدراك الوعي الجمالي الجاهلي للجوانب المعنوية في الإنسان. ولذا لا نستطيع تفسير قلة بروز هذه الجوانب في تصوير الشعر الجاهلي للمرأة بالطبيعة الحسية لذلك الوعي. ولا بد من البحث عن تفسير لذلك في مجال آخر، لأن القضية قضية اختلاف في أسس التقويم الجمالي، لا قضية قصور في القدرة على استيعاب الجمال المعنوي.

23 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية...»، ص 130.

24 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ص 176 وكلمة (الحسية) مضافة الى النص الأصلي للتوضيح.

يروي صاحب الأمالي عن ابنة الخس أنها سئلت: «أي الرجال أحب إليك؟ فقالت: السهل النجيب، السمح الحسيب، الندب الأريب، السيد المهيب، وأفضل منه الأهيف المهفاف، الأنف العياف، المفيد المتلاف، الذي يخيف ولا يخاف»[25].

ويروي الراغب في «محاضرات الأدباء» أنه قيل: «يجب أن يكون في المرأة أربعة سود: شعر الرأس والحاجبان وأشفار العين والحدقة، وأربعة بيض: اللون وبياض العين والأسنان والساق، وأربعة حمر: اللسان والشفتان والوجنتان واللثة، وأربعة مدورة: الرأس والعنق والساعد والعرقوب، وأربعة طوال: الظهر والأصابع والذراعان والساقان، وأربعة دقيقة: الحاجبان والأنف والشفتان والأصابع، وأربعة صغيرة: الأذنان واليدان والرجلان والثديان، وأربعة عفيفة: الطرف والنفس واللسان واليد»[26].

ونحن، الآن، لسنا بصدد التحقق من صحة هاتين الروايتين، فقد تكون كل واحدة منهما من إبداع صاحبها، لكن الذي نودّ إلفات الانتباه اليه هو اختلاف الأسس المعتمدة في تقويم جمال الرجل عن الأسس المعتمدة في تقويم جمال المرأة. فأسس تقويم جمال الرجل ـ كلها تقريباً ـ أسس معنوية، في حين أن أسس تقويم جمال المرأة ـ كلها تقريباً ـ أسس حسية وثمة مثل هاتين الروايتين روايات كثيرة وشائعة في كتب الأدب القديم. وهي جميعها تحافظ على هذا الإختلاف الجوهري، وإن اختلفت في تعديد الأسس أو ترتيبها. والأمر نفسه نجده في الشعر العربي القديم الذي، إذا وجدنا تصويراً حسياً لجمال المذكر فيه، يكون ـ في أغلب الأحيان، إن لم نقل فيها كلها ـ تصويراً لجمال غلمان الحانات والخصيان ممن لا شأن يذكر لهم في الحياة الاجتماعية. وما سبب ذلك، في رأينا، إلا الأساس الأبوي (الباتريركي) المتشدد الذي قامت عليه الأسرة ـ العشيرة العربية. ففي مجتمع تقوم فيه العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس هيمنة الرجل المطلقة، يكون نصيب المرأة ـ وهي الطرف الآخر في هذه العلاقة ـ الخضوع المطلق. لقد كان المجتمع العربي الجاهلي يعتمد في أمنه ووجوده على كثرة الذكور المحاربين في القبيلة. ولذا كانت ذكورة المولود عاملاً كافياً لتفوقه على كل الإناث. وكانت قوة البنية العنصر الحسي الأبرز في تقويمه، لما لذلك من علاقة بمهام القتال. أما بقية عناصر تقويمه فمرتبطة، بهذا الشكل أو ذاك، بالمهمة الخطيرة التي تتجسد في الدفاع عن القبيلة، وتأمين وجودها. وقد رأينا تفصيل

25 ـ القالي، أبو علي، ذيل الأمالي، ص 119.

26 ـ الأصفهاني، الراغب، «محاضرات الأدباء» ص183 .

ذلك في حديثنا عن مفهوم «البطولي» المتجلي في شعر العرب الجاهليين، وهو مطابق، تقريباً، للعناصر التي ذكرتها ابنة الخس في تقويمها للرجل. وفي إطار هذه الحياة الاجتماعية، التي يسيطر فيها الرجل سيطرة مطلقة على جميع مجالاتها، لا يتبقى للمرأة غير حيّز السهر على راحة الرجل المقاتل، ومتعته، وإنجاب الأولاد الذكور، الأقوياء، الصحيحي النسب. وذكرنا هنا «صحة النسب» ليس اضافة مصادفة، بل هو أمر ضروري وأساسي في المجتمع الجاهلي الذي كان فيه الانتساب إلى الأب أساس العصبية القبلية، ومنه تولد مفهوم «العرض» الذي تتمحور عليه معظم المبادىء الأخلاقية في ذلك المجتمع، والذي تصبح بموجبه حماية المرأة واجباً على الرجل تهون في سبيله تضحيته بحياته. وعلى أساس هذا الدور الذي تحدد للمرأة في الحياة الاجتماعية نشأت صورة المرأة المثال عند العرب الجاهليين وانعكست في وعيهم الجمالي الجماعي على النحو الذي رأيناه في الشعر الجاهلي. لقد جاءت العناصر الأساسية في تقويم المرأة الجمالي منسجمة تماماً وفهم الجاهليين لدورها في الحياة الاجتماعية . . . فهي شريفة النسب (ذلك ما يدل عليه ترفها وكثرة ما تتزين به من حلي، فالحلي والحياة المترفة وصف يدل على مكانة قومها الاجتماعية أكثر مما هو وصف للمرأة نفسها)، وهي حصان منيعة على طالبيها (الدرة الكامنة في صدفة في قاع البحر، الروضة الأنف. . الخ) وهي فتية، مكتملة البنية، ناضجة الأنوثة، متناسقة التكوين. أما أوصافها المعنوية فهي الأوصاف التي تتفق وهيمنة الرجل المطلقة. ولذا فإن أبرز تلك الأوصاف العفة (عفة الطرف والنفس واللسان واليد)، والمطاوعة واللين. ونود هنا أن نؤكد أن هذه العناصر التي عددناها كانت أساسية في تقويم جمال المرأة. ولكن ذلك لا يعني أنها كانت الأسس الوحيدة التي قام عليها تقويم جمالها في الوعي العربي الجاهلي، فلقد رأينا الحنان في نظرة المرأة التي صورها امرؤ القيس، ورأينا الخجل والارتباك في سلوك المرأة التي صورها النابغة، والرغبة والتردد في مشي تلك التي حدثنا عنها المنخل اليشكري. وثمة حالات كثيرة أخرى في الشعر الجاهلي يستطيع قارئه اكتشافها دون عناء، اذا انصرف اهتمامه الى فهم معاني الصور لا معاني الألفاظ.

هذه الملاحظة الأخيرة تقودنا مباشرة إلى الحديث في مجال آخر من مجالات الاختلاف بيننا وبين من تحدثنا عنهم من دارسي الأدب الجاهلي، هو مجال التصوير الفني.

إن الدكتور اسماعيل ليس وحيداً في قوله إن الشاعر الجاهلي «كان حسياً في تصوره للجمال وتصويره له على السواء»[27]. فكثيرون غيره جعلوا من هذا الاستنتاج الذي توصل اليه في بحثه لحالة خاصة، هي وعي الجاهليين لجمال المرأة، طبيعة عامة في شعرهم. فالدكتور عصام قصبجي في كتابه «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم» يقول: «وإذا تأملنا في طبيعة الشعر الجاهلي، وما ينطوي عليه من طابع حسي، جزئي، ظاهري، لا يأبه غالباً للفكر الإنساني، ولا يحاول النفاذ الى جوهر الظواهر المرئية، أدركنا كيف أنس النقاد العرب بآراء أفلاطون وأخلدوا إلى مفهومه في طبيعة المحاكاة، وكان ذلك كله وراء جفاف النقد، وجموده على طريقة واحدة هي الطريقة الجاهلية في فهم الشعر»[28].

ويقول في مكان آخر من الكتاب نفسه: «فلم تكن الغاية الإنسانية واضحة في الشعر الجاهلي، ولم يكن ثمة سبيل إلى انصراف هذا الشعر عن محاكاة الظاهر المتعلق بالذات الفردية إلى محاكاة الجوهر المتعلق بالذات الجمعية»[29].

ونجد في مكان ثالث في كتاب الدكتور قصبجي قوله: «وليت الشاعر العربي اقتصر في نزوعه الغنائي على استلهام شعوره الذاتي ازاء الأشياء، ذلك أنه سرعان ما لاحظ العلاقات الظاهرية بين الأشياء بعيداً عن ذاته، وخيل إليه أن مهمة الشعر هي ملاحظة هذه العلاقات كما تراها العين، لا كما تراها النفس ـ وذلك فرق بعيد ـ فكان غالباً أسير فهمه للشعر على أنه وصف للعالم الخارجي، وجاء النقاد فيما بعد يدافعون عن هذا الفهم»[30]. هكذا يحكم الدكتور قصبجي على الشعر الجاهلي بأنه وصف ظاهري للعالم الخارجي لا يأبه للفكر الإنساني، ولا يحاول النفاذ إلى جوهر الظواهر المرئية، ولا يراها بعين نفسه. ويحمل ذلك الشعر مسؤولية جمود النقد القديم وشكليته، بدلاً من أن يحمل ذلك النقد مسؤولية تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً شكلياً مغلوطاً، أملته بالطبع ظروف وشروط تاريخية محددة، طبعت الثقافة العربية ـ الإسلامية بطابع معين.

إن الدكتور قصبجي لم يكن يدرس الشعر الجاهلي في كتابه الذي أوردنا المقتطفات السابقة منه، بل كان يمهد بهذه الآراء لبحث يحاول فيه الكشف عن سبب ميل النقاد العرب القدماء، برأيه، إلى نظرية المحاكاة كما فهمها أفلاطون وتركهم الفهم الأرسطي لها. ولعل طبيعة البحث وغايته كانتا سبباً في إصداره أحكاماً عامة، مثيرة للجدل بشأن طبيعة المحاكاة في الشعر الجاهلي. غير أن

27 ـ د. اسماعيل، عز الدين، «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ص 130.

28 ـ د. قصبجي، عصام، «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم»، حلب ـ 1980، ص 81.

29 ـ د. قصبجي، عصام، «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم» ص 78.

30 ـ د. قصبجي، عصام، «نظرية المحاكاة...» ص 77.

الدكتور سعد إسماعيل الشلبي يفرد كتاباً لدراسة «الأصول الفنية للشعر الجاهلي». وفي هذا الكتاب يؤكد لنا «ان العربي كان وفياً لبيئته، ولحيوانه بصفة خاصة، فاتخذه موضوعاً لشعره، وعندما صنع ذلك لم يكن أنانياً فيخلع نفسه على ما يصف، ويفرض أحاسيسه على ما يتحدث عنه، ولكن الأمر على النقيض من ذلك. انه يصف ذلك في أمانة وصدق، يعيش في الواقع وينقل عنه»[31]، وان الشاعر الجاهلي «لم يكن يفرض نفسه على الأشياء، بل يحاول نقلها في إطار من الشعر نقلاً أميناً يبقي على صورها الحقيقية، فلا يحدث فيها تغييراً يمس جوهرها أو يدمر حقيقتها»[32]، وهو يؤكد لنا أيضاً أن الشعراء الجاهليين «لا يبدلون في الحقائق ولا يعللون في علاقاتها ومعانيها، بل يخضعون لها ويدعونها تصوغ خيالاتهم ومشاعرهم ازاءها»[33] ويعتقد ان «الشعب العربي» اختار لنفسه أن يسجل تجاربه، «وأن ينقلها إلى الآخرين بطريق الشعر» «وأراد أن يرسم فيه صوراً دقيقة لكل ما يقع تحت سمعه وبصره من تجارب ومناظر» فلجأ «إلى التصوير. ومن هنا كثر في الشعر العربي أثناء العصر الجاهلي كثرة دعت إليها ظروف العصر وحالة العرب الاجتماعية وحرصهم على أن تبقى تجاربهم حية عند انتقالها من قبيلة إلى قبيلة أو من مكان إلى مكان، أو من جيل إلى جيل، والشعر ديوان العرب كما يقولون»[34].

31 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية للشعر الجاهلي»، ص 61.

32 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية..»، ص 65.

33 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية...»، ص 84.

34 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية...»، ص 85.

إن الدكتور الشلبي، عندما يسوق هذه الأقوال، إنما يسوقها من موقع المدافع عن الشعر الجاهلي من دون أن يشعر أنه بهذه الأقوال ينسف جوهر الشعر الجاهلي بوصفه فناً، ويحوله إلى نوع من تسجيل الوقائع والمناظر يختفي منه التعبير الذاتي للفنان عن عواطفه وأفكاره. وهكذا فإن اختلاف الموقع بينه وبين الدكتورين اسماعيل والقصبجي، اللذين يتهمان الشعر الجاهلي بالقصور في ميدان الخيال والفكر والتعبير النفسي بسبب حسيته، لم يؤد الى اختلاف في الحكم على ذلك الشعر. والسبب في هذا الالتقاء في الحكم ليس حقيقة الشعر الجاهلي، بل هو، في اعتقادنا، النظرة الفلسفية التي ينطلق منها الباحثون الثلاثة وكثيرون غيرهم. إنها نظرة ترى أن الخيال والفكر والتعبير النفسي أمور موجودة في الجانب المقابل لإحساساتنا المباشرة بالأشياء الخارجية. ومن هنا جاء فهمهم لواقعية الفن الشعري الجاهلي، واعتبارهم أياها نسخاً للواقع وتصويراً حسياً له. لقد دأب دارسون كثيرون على استهجان واقعية الأدب الجاهلي واعتبارها دليلاً على تدني

مستواه الفكري والروحي، معتقدين أن الغنى الفكري والروحي في الفن هما نتاج الفكر المجرد والخيال الذي لا أساس له في الواقع. وقد آن الأوان للتخلص من هذه النزعة المغلوطة، لأنها، على الأقل، لا تراعي حقيقة ساطعة هي أن الأفكار المجردة، مهما كانت درجة شمولها، لا تكفي لتقديم صورة حية لواقع الحياة فعقل الإنسان ليس الانسان كله، والإنسان يحيا بكيانه كله لا بعقله فقط. ومعرفة الحياة بصورتها الكلية الحية معرفة ضرورية للإنسان نجمت عنها ضرورة الفن بوصفه شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي. إن الفنان يكشف بصوره الحسية الحية عن المنطق الموضوعي للحياة من خلال تضخيم سمات الواقع ونمذجة الظواهر الأكثر أهمية فيه. ولكنه، اذ يفعل ذلك، لا يكشف عن العلاقات الظاهرية، بل إنه، بإنشائه أعماله الفنية على أساس الوقائع الحياتية، يجسد الطبيعة تجسيداً إبداعياً يتجلى من خلاله فهمه للحياة وإحساسه بها. وذلك واضح تماماً من خلال الأمثلة التي سقناها في الفقرات السابقة من هذا البحث. إن الشعر الجاهلي الذي تنعكس فيه الحياة الجاهلية انعكاساً صادقاً، ليس تصويراً حسياً ظاهرياً لتلك الحياة، بل هو تجسيد صادق يتضمن، في الوقت نفسه، تفسيراً لها وحكماً عليها. ولا يحتاج القارىء الى البحث عن تفسير الشاعر للحياة وحكمه عليها خارج عمله الفني، فهي موجودة في بنية ذلك العمل، التي ينشئها الشاعر مستخدماً خياله في تحوير ما يراه أو يسمعه. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أننا لا نأخذ بمبدأ المقابلة بين إحساسنا المباشر بالأشياء الخارجية وبين الخيال والفكر. فنحن نرى أن الخيال في الفن صفة أساسية من صفات التفكير. وأن التفكير الفني إنما يعني في جوهره ان ننتقي من معطيات الأحاسيس والتصورات، التي يعدها الخيال بمساعدة الذاكرة، ما يحتاجه جهاز التفكير في اللحظة المعينة لانتقاء وسائل التصوير المناسبة. بهذا الفهم للخيال الفني والتفكير الفني نزيل التعارض بين الخيال والواقع، لا بل نؤكد على أن قوة الخيال تكمن في ارتباطه الواسع المتنوع بهذا الواقع. إننا نرفض رفضاً قاطعاً مزاعم من يرون أن الخيال يضيف الى الطبيعة أو الى مشاعرنا صفات جمالية جديدة. ففعل الخيال ليس كما ألف بعضهم أن يتصور، إنه لا يؤثر بوصفه قوة تغيّر الموضوع الذي تتأمله، بل بوصفه قوة تذكر أو مقارنة. إنه يشترك إشتراكاً نشيطاً في عملية الإبداع الفني بوصفه قوة تقارن بين الموضوع الذي نتأمله وبين ما نراه جميلاً في الحياة كما نفهمها، فنكتشف في موضوعنا ما يذكرنا بتلك الحياة، ونصدر عليه حكمنا الجمالي. ومن دون هذه

المقارنة بين الموضوع المتأمّل وبين مفهومنا عن الحياة تستحيل علينا رؤية الجمال فيه. ولقد كان الخيال الفني، نشيطاً جداً في الشعر الجاهلي، وبفضل نشاطه جسد ذلك الشعر فهم الجاهليين للجميل. فمن خلال المقارنات التي يعقدها الشعراء نستطيع أن نحدد الظواهر التي عدّها الجاهليون جميلة، ونستطيع، من خلال انتقائهم للظواهر وبنائهم للصور الفنية أن نحدد تفسيرهم للحياة وحكمهم عليها.

4

إن ما يلفت النظر في الظواهر الجمالية المتجسدة في الشعر الجاهلي هو واقعيتها. فالجاهلي لم يبحث عن الجمال فيما وراء الطبيعة. ولم يتنكر لجمال الواقع الذي يحيط به. إن الفن الشعري الجاهلي، على الرغم من قسوة واقعه، لم يبرز أي تنافر بين الإنسان وبين الطبيعة، بل جاء معبراً عن الانسجام والوحدة بين ما هو روحي وما هو طبيعي، متفقاً في ذلك والقانون العام للفن الكلاسيكي القديم. لقد صور الشعر الجاهلي الإنسان في وحدته مع الطبيعة. ورأى في الطبيعة نفسها حقلاً لنشاطات الإنسان المختلفة. وأي استقراء بسيط للوحات الفنية التي رسمها الشعر الجاهلي تظهر لنا ان الجاهليين اكتشفوا عناصر متنوعة للجمال في واقعهم، منها اللون والضوء والشكل والتناظر والإيقاع والوحدة والتنوع والتوافق وغير ذلك. ولكن لا يجوز لنا أن نطابق بين هذه الخصائص التي اكتشفها الجاهليون وبين وعيهم الشامل للجميل. فمفهوم الجميل المتجلي من خلال هذه العناصر لا يمكن ان ينحصر فيها، لأن الصور الفنية المكونة من هذه الخصائص المكتشفة في الواقع، انما تعبر عن اكتشاف الانسان الجاهلي لوجوده، وحالة الكون المحيط به في علاقته بمضمون حياته الانسانية.

لقد تجلى من خلال الخصائص الواقعية الحسية في الفن الشعري الجاهلي الموقف الجمالي للإنسان العربي الجاهلي تجاه الخصائص المادية في الطبيعة، لا خصائص الواقع المادية نفسها. وهذا يعني ان العالم الواقعي المجسد في الشعر الجاهلي يصور الوعي الجمالي للإنسان الجاهلي ويحدد الحالة التي وصل إليها هذا الوعي في تطوره. فلو عدنا الآن إلى الأمثلة التي سقناها في هذا البحث، أو الى أية نماذج أخرى مماثلة من الشعر الجاهلي لوجدناها كلها مشحونة بالشعور الإنساني، مما يؤكد لنا أن الشاعر الجاهلي انما كان يصور من الواقع ما هو قريب

من حالته النفسية ومن معاناته العاطفية، أي أنه كان يعيد خلق الواقع وترتيبه، ولم يكن، كما زعم بعضهم، ينسخه نسخاً حرفياً أو يكتفي بتصوير علاقاته الظاهرية تصويراً دقيقاً.

والسمة الثانية التي يلاحظها المرء في الظواهر الجميلة المتجسدة في الشعر الجاهلي هي شمولها لظواهر الواقع المتنوعة. لقد اكتشف الجاهلي الجمال في كل مجالات الحياة المحيطة به، في الناس والحيوان والنبات والطبيعة الجامدة. وكشف عنه من خلال صور فنية تبرهن على دقة ملاحظته لواقعه وعمق خبرته به. ان الظواهر الجميلة المتجسدة في الشعر الجاهلي متنوعة جداً. ولا حاجة بنا الى تكرار ما ذكرناه في صفحات سابقة من هذا البحث للتدليل على تنوعها. غير أننا نود هنا أن نشير إلى ما يدل عليه هذا التنوع، نعني بذلك ادراك الجاهليين أن الجمال صفة واحدة موجودة في أشياء عديدة، وأنه صفة نسبية لا تتجلى إلا من خلال الموازنة بين الظاهرة المعنية وغيرها من أجل تحديد درجة جمالها. فالعرب الجاهليون لم يبحثوا عن الجميل المطلق. بل إن فنهم الشعري يبرز بوضوح ان صفات الظاهرة الجميلة رهن بظروف تجليها (أنظر الأمثلة التي سقناها في جمال المرأة والفرس)، وأن كل شيء جميل في محله، ولا شيء جميل في غير محله. وهكذا تصبح كل ظاهرة من ظواهر الحياة جميلة في نسق ما من انساق تجليها، تكون فيه مناسبة لوظيفتها التي وجدت من أجلها، ويصبح الجمال صفة شاملة من صفات الكون المحيط بالإنسان الجاهلي.

أما السمة الثالثة للظواهر الجمالية المتجسدة في الشعر الجاهلي فهي احتواء هذه الظواهر جميعها على الحركة. فالشعر الجاهلي لم يقدم لنا ابداً ظواهر ساكنة. قد يرى بعضهم أن الحركة في الصور الفنية المتجسدة في الشعر الجاهلي انعكاس مباشر لطبيعة الحياة الجاهلية التي لا تعرف الاستقرار (كذا)[35]. ولكن هذا التفسير سطحي، وقد يكون مناقضاً للمعنى الحقيقي المتجلي من خلال الحركة التي نراها في الصور الفنية في ذلك الشعر. فالحركة التي يصورها الشعر الجاهلي ليست انتقالاً آلياً في المكان، بل هي حركة داخلية في الظاهرة الجمالية تكشف عن جوهرها وعن التفاعل الدرامي في الزمن بين الجميل (موضوع الصورة الفنية) وبين ظروف تجليه. ذلك ما يظهر لنا لو تتبعنا الحركة في الأمثلة التي استخدمناها في هذا البحث أو في أية نماذج أخرى مماثلة.

35 ـ د. شلبي، سعد اسماعيل، «الأصول الفنية...»، ص 72.

ان أول حركة تصادفنا في الصورة التي يرسمها امرؤ القيس لمحبوبته هي شده لذؤابتيها. يليها تمايل المحبوبة عليه بما في هذا التمايل من استجابة لرغبته. ثم يفاجئنا صدودها المختلط بالإبداء، فنجد أنفسنا أمام حركتين متناقضتين تعبران عن حالة نفسية واحدة هي حالة المرأة التي يدفعها الحياء الغريزي الى النفور والهرب، ويشدها الحب والرغبة الى الاستجابة والتسليم. ويستمر التصاعد الدرامي للحركة إذ تلتفت إليه بنظرة فيها معنيان متناقضان، المعنى الأول هو معنى الحذر والاتقاء الذي يدعوه إلى التوقف والارتداد، والمعنى الثاني هو معنى الحنان والأمن الذي يدعوه الى التشجع والاقبال. وتأتي الحركة التالية (حركة رفع العنق) مجسدة لحظة الانعطاف في هذا التفاعل الدرامي بين العاشقين، فينصرف العاشق بعد استسلام حبيبته الى تأمل محاسن جسدها في سكون قلق تتبعه في خاتمة الصورة حركة كسلى من بنانها لخادماتها، حركة تكاد تكون مناقضة لذلك الايقاع السريع الذي شهدناه في مطلع الحدث.

أما الحركة في الصورة التي اقتطفناها من شعر النابغة فتسير بإيقاع معاكس للإيقاع الذي رأيناه في الصورة السابقة. إنها تبدأ بالنظرة التي أحمتها المفاجأة يليها النهوض السريع المبهر، فالارتباك المؤدي إلى اسقاط النصيف خلافاً لرغبة صاحبته التي مدت يداً تتناوله واتقت بالأخرى، في حركة غريزية، نظرات الشاعر الفضولية. هكذا تتصاعد الحركة، التي بدأت بطيئة، بتصاعد وعي «المتجردة» للموقف الذي وجدت نفسها فيه.

كذلك تكشف الحركة عن التفاعل الدرامي بين الجميل وبين ظروف تجليه في الصورة التي رسمها المنخل اليشكري للمرأة، فنرى في البدء دخول الشاعر إلى الخدر يقابله رفول الحسناء في ثيابها الفاخرة. ثم تأتي مدافعته لها يقابلها استجابتها لتلك المدافعة بحذر ورغبة. ثم ينتقل الشاعر الى وصف حركة أنفاسها المبهورة من فرط الانفعال فيكشف لنا من خلال تصاعد إيقاع الحركة وتبدل أشكالها عن محتوى الظاهرة الجميلة التي يجسدها، وعن تفاعله مع الوسط المحيط بها.

ونحن، لو درسنا الحركة في الصور التي جسد فيها الشاعر الجاهلي ظواهر جمالية غير المرأة، لوجدنا أنها موظفة للغرض نفسه. لنأخذ، على سبيل المثال، الحركة في صورة الفرس عند لبيد:

إن الحركة الأولى في هذه الصورة هي هبوط الشاعر عن المرتفع، يقابله بروز ارتفاع الفرس وانتصابها كالنخلة الجرداء. أما الحركة الثانية فهي العدو بعد طول الوقوف. وهو عدو متصاعد لا يلبث أن يبلغ مداه، فتسخن الفرس وتبدو أخف وزناً. عند ذلك ينتقل بنا الشاعر إلى وصف حركتين من نوع آخر. إنهما قلق رحالة الفرس وجريان العرق على نحرها. وهما حركتان تكشفان عن الجهد العظيم الذي تبذله في عدوها. ثم يكشف لنا أن هذا الجهد لا يرهق فرسه الراغبة في مزيد من سرعة العدو، وذلك من خلال حركة عنقها الذي ترفعه ثم تطعن به عنانها.

يتضح لنا من هذه النماذج، التي يستطيع كل قارىء أن يجد مئات مثلها في الشعر الجاهلي، أن الحركة ليست انتقالاً في المكان فنعدّها انعكاساً لحياة البدوي التي لا تعرف الإستقرار، بل هي نقيض السكون. وذلك في رأينا، يعكس جانباً هاماً من جوانب الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين. فالجميل، في وعيهم، لا يكون ساكناً، لأن السكون يعني الموت. والموت لا يكون جميلاً. إن إصرار الجاهليين على ادخال عنصر الحركة في صورهم الشعرية دليل على تعلقهم بالحياة. فالجميل في نظرهم هو ذلك الكائن الذي يرون فيه الحياة كما يتصورونها. الجميل هو ما يعبر لهم عن الحياة أو يذكرهم بها.

إن المرأة التي تبعث في نفوس الجاهليين الشعور بالجميل، تلك التي يرون فيها مظهر الحياة كما يفهمونها. والمنظر الطبيعي لا يكون جميلاً في نظرهم إلا عندما تضج فيه الحياة. ولذا فإن جمال الطبيعة المتجلي في شعرهم هو دائماً ذلك الجمال الذي يدل على الانسان أو يذكر به. وهم في تقويمهم للجميل لا ينطلقون من رغبة ذاتية متعسفة، بل يبنون هذا التقويم على أساس علاقة الأشياء والظواهر بحياتهم الاجتماعية المحددة تاريخياً.

*

هكذا نصل الى نهاية بحثنا في الفكر الجمالي عند العرب قبل الإسلام. وهو بحث لم يطمح إلى تقصي نواحي الوعي الجمالي كلها عند العرب الجاهليين، وإنما اقتصر على دراسة المفهومين الجماليين الأكثر بروزاً في ذلك الوعي وهما مفهوم «البطولي» ومفهوم «الجميل». والبحث مقصر حتى في دراسة هذين المفهومين لاعتماده، أساساً، على مصدر واحد في تحديدهما هو الشعر الجاهلي. غير أن

للباحث عذره في ذلك. فالشعر الجاهلي هو الفن الوحيد الذي عبر الجاهليون من خلاله عن مفاهيمهم الجمالية. وهو المصدر الوحيد الذي توفرت للباحث إمكانية الاعتماد عليه، نظراً لعدم وجود، أو عدم وصول، أية نظريات فلسفية أو آراء جمالية غيره. وقد كان الباحث يدرك، منذ البداية، أن هذا الأمر ينطوي على مجازفة كبيرة لسببين:

أولهما ـ أن نسبة الشعر الجاهلي كله إلى عصره كانت موضع تشكيك أكثر من مرة في الدراسات الحديثة، منذ نشر مارجيليوث وطه حسين آراءهما في هذه المسألة. فإذا أضفنا إلى ذلك أقوال القدماء في النحل والسرقات الشعرية، يصبح من الواضح أن ثمة مجازفة في اعتبار النصوص الجاهلية التي وصلت إلينا نصوصاً صحيحة ودقيقة تماماً في نسبتها وصياغتها.

وثانيهما ـ ان الشعر فن. والفن بطبيعته لا يتكلم بلغة المفاهيم، بل بلغة الصور. وهي لغة حسية تتصف بقدر كبير من الخصوصية، لأنها تحمل، بالإضافة إلى ما هو معمم فيها، خصوصية اللحظة التي تصورها، وموقف الفنان الذاتي منها. وهذا أمر يلزم دارس الشعر الجاهلي بقراءة له تختلف عن قراءة كتب التاريخ والفلسفة، قراءة تأخذ بعين الاعتبار أن ما نراه في هذا الشعر ليس الواقع الجاهلي نفسه بل انعكاسه في الفن. وهو انعكاس يحمل في كل عمل شعري الطابع الذاتي لمبدعه وهذا ما يجعل الصور الفنية مختلفة باختلاف مبدعيها، على الرغم من وحدة الموضوع الذي تصوره. فاذا أضفنا إلى ذلك، أن استيعاب الصور الفنية، وادراك ما هو معمم فيها ادراكاً صحيحاً، يتوقف إلى حد كبير على قدرات الدارس نفسه، وعلى الزاوية التي ينظر منها الى موضوع بحثه، يتضح لنا أن أية نتائج يتوصل اليها يمكن ان تكون نتائج مثيرة للجدل وتنطوي على قدر معين من المجازفة.

لكن الباحث رأى ان التشكيك في الشعر الجاهلي، الذي قد يكون أمراً هاماً بالنسبة الى دارسي علم النصوص او العاملين في ميداني التحقيق الادبي واللغوي، ليس أمراً هاماً في تحديد الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين. وقد اعتمد في ذلك على أن العرب القدماء أقروا منذ ما يزيد على ألف ومئتي سنة بأن هذا الشعر جاهلي، ودونوه بالصيغة التي وصلت الينا. والنتيجة الحتمية التي يؤدي اليها ذلك الإقرار هي أن الشعر الذي وصل الينا يمثل العصر الجاهلي، سواء أكان جاهلياً فعلاً، أم منحولاً على الجاهليين.

أما مسألة التعامل مع الشعر بوصفه فناً، فقد راعاها الباحث بقدر ما يستطيع، فعالج الصور الفنية بالمنهج الذي يناسبها، مؤكداً على ذاتيتها وتنوعها، ومستخلصاً ما هو معمم فيها، ليتعرف من خلاله على العناصر المكونة للوعي الجمالي عند العرب الجاهليين.

ثمة مسألة أخرى تجدر الاشارة إليها وهي أنه على الرغم من إدراكنا ترابط المفاهيم الجمالية وتشابكها، فقد اضطرتنا ضرورات البحث الجمالي الى ان نبرز كل مفهوم على حدة، وأن نهتم اهتماماً كبيراً بمكوناته وخصائصه. غير أن ذلك لا يجب أن يوحي للقارىء بأن كلاً من المفاهيم الجمالية يتجلى في الفن تجلياً مستقلاً منفصلاً عن المفاهيم الأخرى المكونة للوعي الجمالي. ان الوعي الجمالي يتجلى في الفن كلاً موحداً. وكمثال على ذلك نورد هذا المقطع من شعر عمرو بن معديكرب الزبيدي الذي يختلط فيه فهم الشاعر للجمال الروحي والجمال الحسي بالظاهرة البطولية.

ليس الجمـــال بمئـــزر
فـــاعلم وإن رديت بـــردا

إن الجمـــال معـــادن
ومنـــاقب أورثن مجـــدا

أعـــددت للحـــدثـــان سـا
بغـــة وعـــداء علنـــدا

نهـــداً وذا شطب يقـــد -
البيض والأبـــدان قـــدا

وعلمت أني يـــوم ذاك -
منـــازلاً كعبـــاً ونهـــدا

قـــومٌ إذا لبســـوا الحـــديـــد
تنمـــروا حلقـــاً وقـــدا

كـــل امـــرىء يجـــري إلى
يـــوم الهيـــاج بمـــا استعـــدا

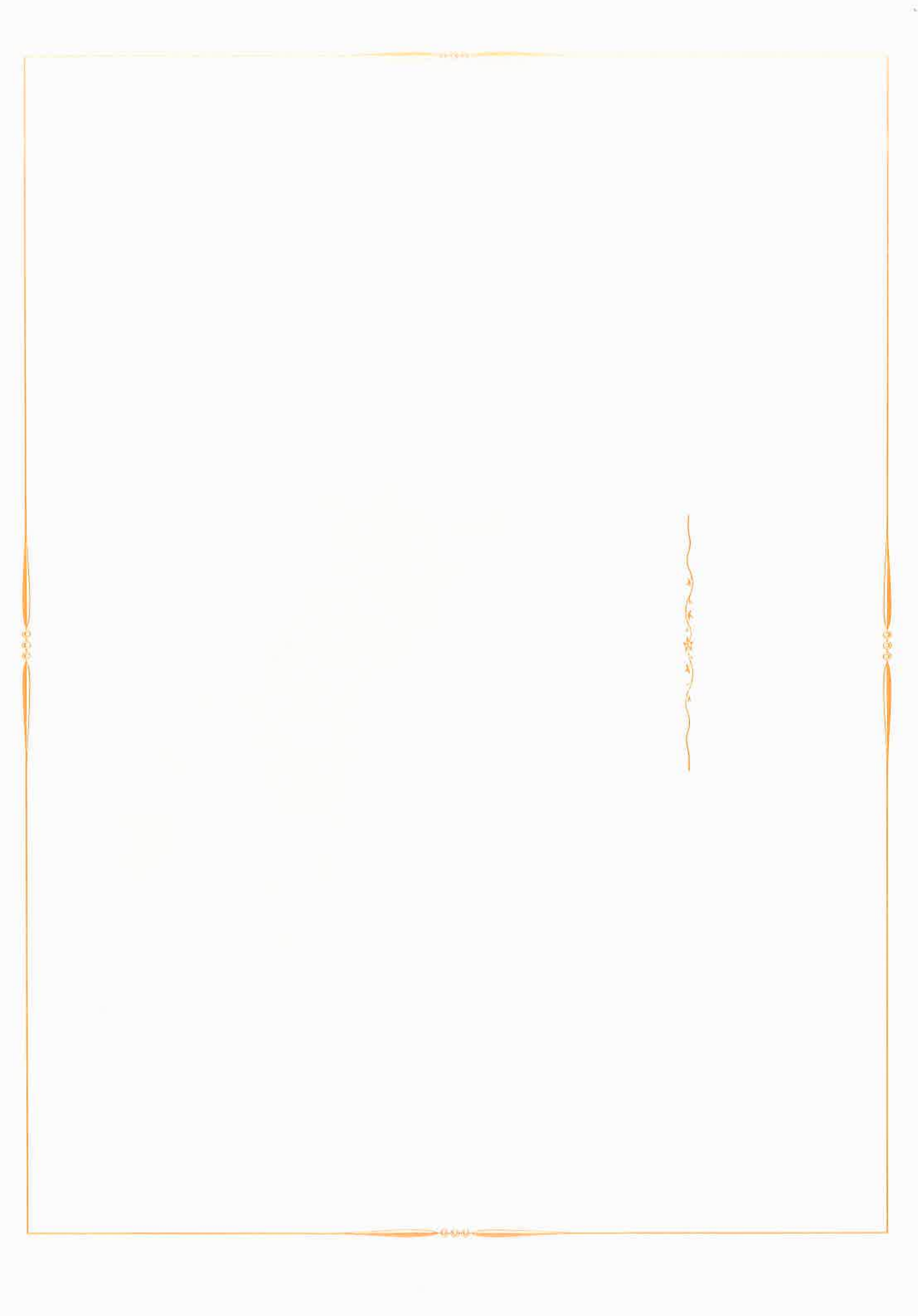
لـمـــــا رأيت نســـــاءنـــــا
يفحصن بـــالمعـــــزاء شـــدا
وبــــــدت لميس كـــــأنهـــــا
بــــدر السمـــــاء اذا تبـــدى
وبــــــدت محـــــاسنهـــــا التي
تخفى وكـــــان الأمـــــر جـــدا
نــــــــــازلت كبشهم ولم
أر من نـــــزال الكبش بــــدا[36]

وأخيراً فإن ما وجدناه من غنى في الوعي الجمالي عند العرب الجاهليين يجعلنا نؤكد أن القدرة المدهشة على الحياة التي اتصفت بها التقاليد الشعرية الجاهلية في تاريخ الأدب العربي لا يفسرها اهتمام علماء الأدب واللغة العرب بها بوصفها تقدم المعلومات الضرورية لفهم القرآن فحسب، بل لابد للباحث من الإقرار أيضاً بأنها عكست إلى درجة كبيرة الوعي الجمالي والذوق الفني للأجيال الأولى من العرب الداخلين في الإسلام، وأنها بسبب جوهرها الشعبي وواقعيتها احتفظت بقدرتها على الاستمرار في الحياة.

36 ـ ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدي، دمشق ـ 1974، ص 63 ـ 65.



المصادر والمراجع



باللغة العربية

* ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق كرم البستاني، دار صادر ودار بيروت 1964 .

* ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزت حسن ـ دمشق.

* ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ـ 1944 .

* اسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة 1968 .

* الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، طبعة مصورة من نسخة دار الكتب، وزارة الثقافة بمصر، حتى الجزء 16، ثم من الجزء 17 وحتى آخر الكتاب، من اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني باشراف محمد ابو الفضل ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ـ 1970 .

* الأصفهاني، الراغب، محاضرات الأدباء، طبعة المويلحي ـ القاهرة ـ 1287 هـ.

* الأصمعي، أبو سعيد، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف ـ القاهرة ـ 1955 .

* ديوان الأعشى ، ميمون بن قيس. دار صادر ودار بيروت ـ 1960 .

* أمين، د. أحمد، فجر الإسلام، الطبعة الخامسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ـ 1945 .

* التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية ـ حلب ـ 1969 .

* التبريزي، الخطيب، شرح المفضليات، تحقيق فخر الدين قباوة، مجمع اللغة العربية ـ دمشق.

* بدوي، د. عبد الرحمن، ارسطوطاليس «فن الشعر»، بيروت ـ 1973 .

* ديوان طرفة بن العبد البكري، تحقيق مكس سلغسون، فرنسا، شالون ـ 1900 .

* بلاشير. ر. تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. ابراهيم الكيلاني ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1973 .

* ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف ـ القاهرة ـ 1966.

* البياتي، د. عادل، الشعر في حرب داحس والغبراء، مطبعة الآداب، النجف 1969.

* الجمحي، محمد ابن سلام، كتاب طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف ـ القاهرة.

* حتي، فيليب، تاريخ العرب (مطول)، دار الكشاف ـ 1949.

* حسن، عبد الحميد، الأصول الفنية للأدب، الطبعة الثانية، القاهرة ـ 1964.

* حنفي، سيد، الفروسية العربية في العصر الجاهلي، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ـ 1960.

* الحوفي، د. محمد أحمد، أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ـ 1958.

* الحوفي، د. محمد احمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، الطبعة الثانية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.

* الحوفي، د. محمد أحمد، «الغزل في العصر الجاهلي»، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.

* الحوفي، د. محمد أحمد، «المرأة في الشعر الجاهلي»، دار الفكر العربي ـ القاهرة.

* ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد ـ مطبعة المدني، القاهرة ـ 1962.

* ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت.

* خليف، د. يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف ـ القاهرة ـ 1959.

* الدسوقي، عمر، الفتوة عند العرب، مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة.

* ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، دار صادر ودار بيروت 1963.

* رومية، د. وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مطبوعات مؤسسة الرسالة 1979.

* ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدي، تحقيق مطاع الطرابيشي، دمشق ـ 1974.

* زكي، د. أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ـ وزارة الثقافة في ج. ع. م، دار الكاتب العربي، القاهرة ـ 1969.

* الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة ـ الكتب المصرية، القاهرة ـ 1932.

* الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع ـ حلب ـ 1982.

* سركيس، د. احسان، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة، بيروت ـ 1969.

* السكري، سعيد الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار احمد فراج ومراجعة محمود محمد شاكر ـ القاهرة.

* السندوبي، حسن: أخبار المراقسة وأشعارهم، الطبعة الأولى، المكتبة التجارية بمصر، القاهرة ـ 1939.

* الشلبي، د. سعد اسماعيل، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، القاهرة ـ 1977.

* الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف ـ القاهرة ـ 1943.

* الطائي، أبو تمام، ديوان الحماسة، نشرة الرافعي، الطبعة الثالثة، المكتبة الأزهرية، القاهرة.

* طنوس، د. وهيب، الوطن في الشعر العربي، حلب ـ 1975.

* ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت.

* ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد ـ 1965.

* ديوانا عروة والسموأل، دار صادر ودار بيروت ـ 1964.

* عطوان، د. حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف ـ القاهرة.

* العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، شرح لامية العرب، تحقيق الدكتور محمد خير حلواني، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت.

* علي، د. جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة ببغداد ـ 1968.

* ديوان عنترة، دار صادر، بيروت.

* غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت ـ 1952.

* فيصل، د. شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين ـ بيروت.

* القالي، أبو علي، الأمالي، الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة ـ 1926.

* القالي، أبو علي، ذيل الأمالي والنوادر، الطبعة الثانية ـ دار الكتب المصرية، القاهرة ـ 1962.

* قصبجي، د. عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم ـ حلب 1980.

* كروتشه بنيديتو، علم الجمال، تعريب نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق ـ 1963.

* ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، طبعة دار المعارف، القاهرة.

* محمد، د. ابراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، الطبعة الثانية ـ دار العودة ـ بيروت.

* المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ـ 1951.

* المرعي، د. فؤاد، المدخل الى الآداب الأوروبية، الطبعة الثانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب ـ 1980.

* النويهي، د. محمد، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقديمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

* هبو، د. أحمد، تاريخ العرب قبل الاسلام، منشورات جامعة حلب ـ حلب 1979.



باللغة الانكليزية

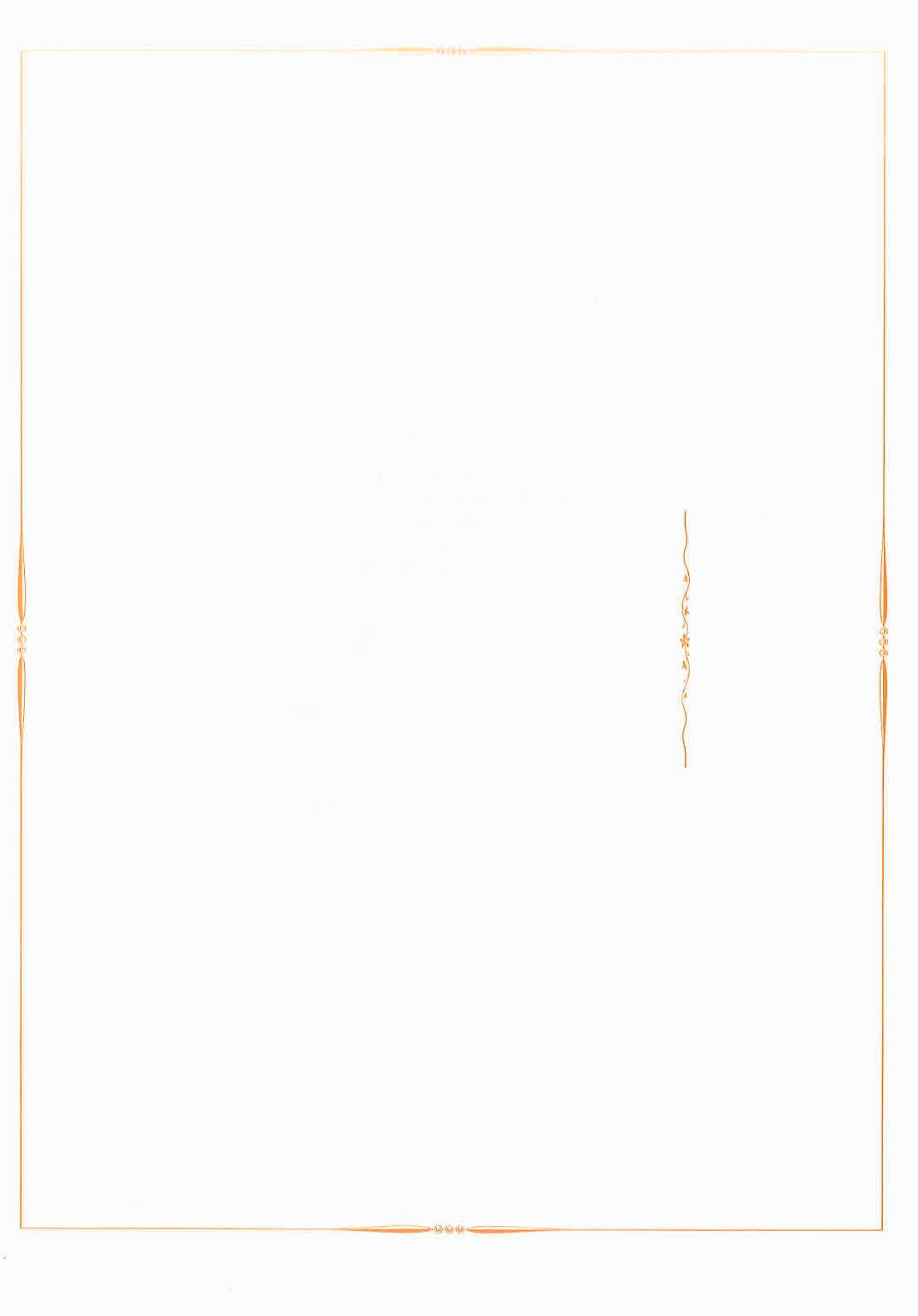
☆ B. Gabrieli Fr. The literary tendencies in Islam.
☆ S. Stewart-Robinson (ed)., the traditional Near East, New Jersy P.P 165-183
☆ Von Grunebaum G.E.
Literature in the centext of Islamic Civilisation. - Oriens». Leiden, Vol, 20, 1967/1969,P,P.1-14
☆ Monroe, J.T. Oral Composition in Pre-Islamic Peotry-»
«Journal of Arabic Literature»
Leiden, Vol.3, 1972, P,P, 1-52
☆ Parry, M. 'Homer and the homeric style»,
☆ «Harvard studies in classical philology» Vol. XII, 1930.



باللغة الروسية

Арабская средневековая культура и литература.
составитель И.М. Фильштинский. Изд. "Наука". М. 1978 г.
Арабская поэзия средних веков.
составитель И.М. Фильштинский. Изд. Худ. лит. М. 1975 г.
фон Грюнебаум Г. Э.
Основные черты арабо-мусульманской культуры.
Изд. "Наука". М. 1981 г.
Пигулевская Н.В.
Культура Сирийцев в средние века. Изд. "Наука" М. 1979 г.
Фильштинский И.М., Шидфар Б.Я.
Очерк арабо-мусульманской культуры. Изд. " Наука" М. 1971 г.





دعـــوة

إلى السّادة الباحثين في التاريخ القديم

الأبجديّة
للنشــر

ترحّب بكل عمل يبحث في تاريخ الحضارات القديمة

للاتصـال :
دمشـق ـ الأبجدية للنشـر
ص.ب: 4428 برقيا: ابجدار.
☏ 455720 ـ 221711 ـ 214315 تلكس : 412059 TAJ SY

مطابع ألف باء - الأديب